NATIONAL
GEOGRAPHIC

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΕΧΝΗΣ
ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΦΥΪΕΣ
3

BOT
TI
CELLI

Botticelli

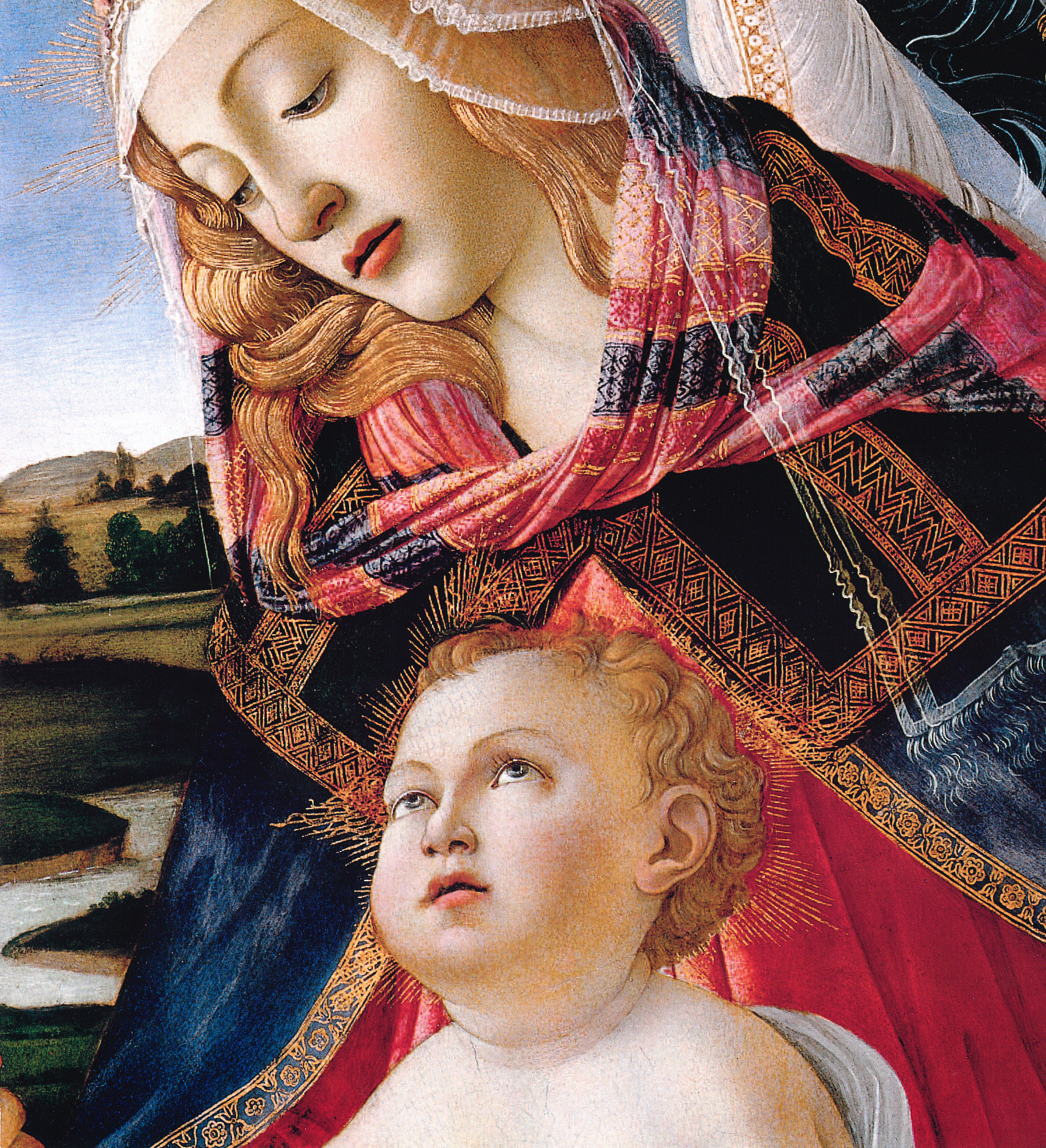
BOTTICELLI

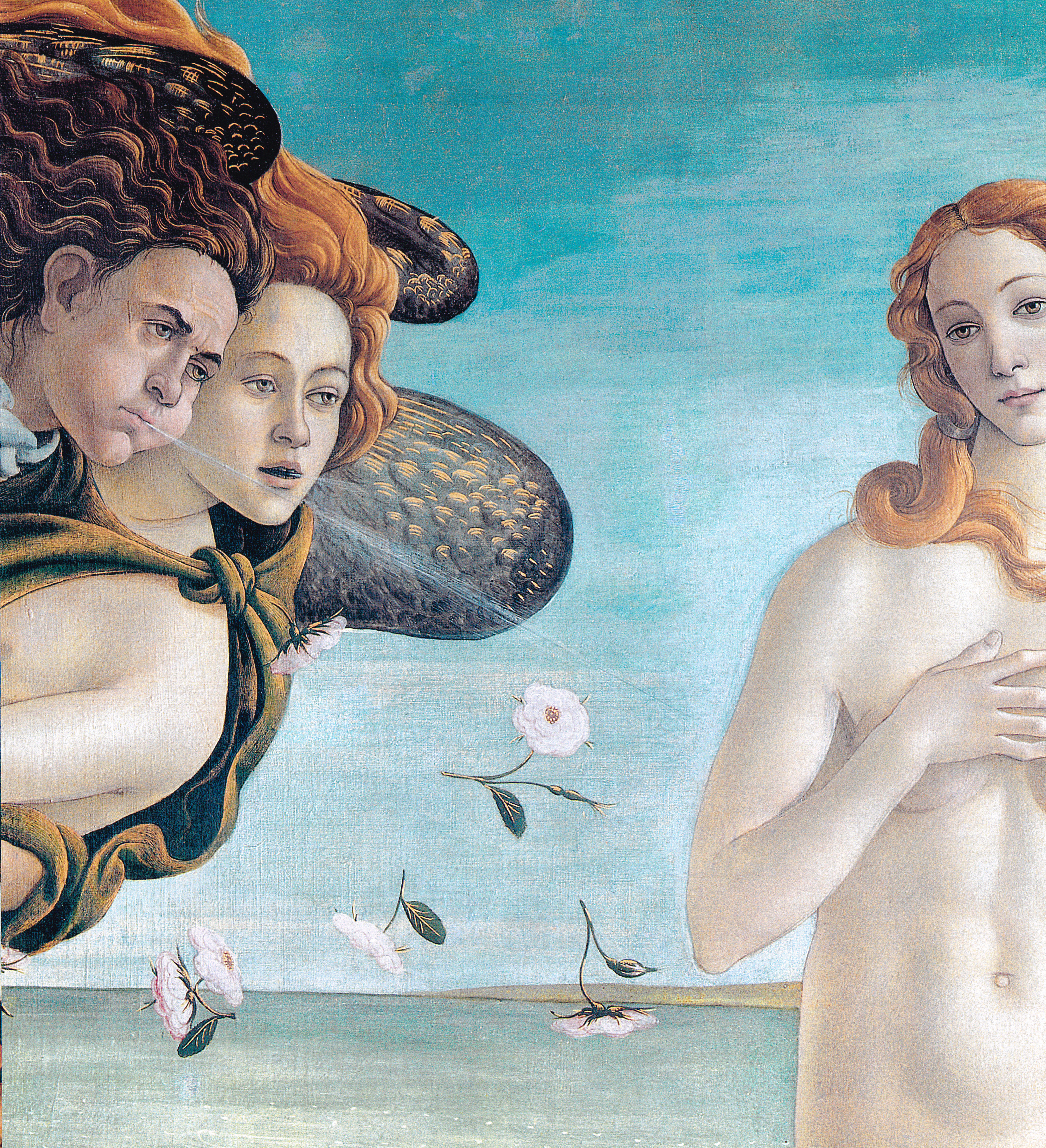
NATIONAL GEOGRAPHIC

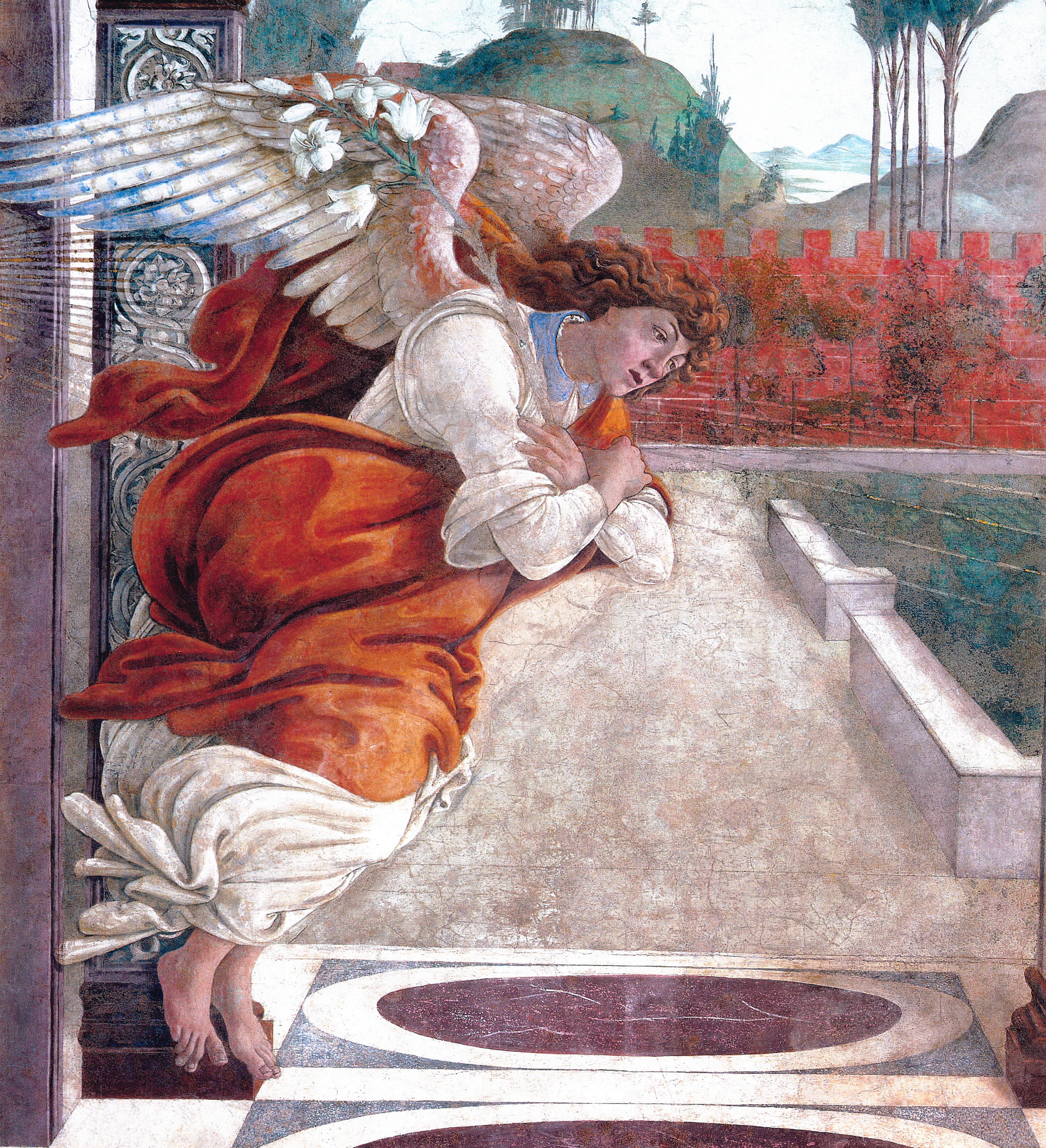
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΕΧΝΗΣ
ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΦΥΪΕΣ

BOTTICELLI

Alessandro Cecchi







περιεχόμενα

εισαγωγή
σελίδα 12

έργα

1. *Η Παναγία με το Θείο Βρέφος και δύο αγγέλους*
σελίδα 54

2. *Η Ιουδήθ και η θεραπαινίδα με την κεφαλή του Ολοφέρνη*
Η ανακάλυψη του πτώματος του Ολοφέρνη
σελίδα 58

3. *Άγιος Σεβαστιανός*
σελίδα 65

4. *Η προσκύνηση των Μάγων*
σελίδα 70

5. *Προσωπογραφία νέου που κρατάει μετάλλιο του Κόζιμο των Μεδίκων*
σελίδα 76

6. *Αλληγορία της Άνοιξης*
σελίδα 80

7. *Μεταθανάτια προσωπογραφία του Τζουλιάνο των Μεδίκων*
σελίδα 91

8. *Ο άγιος Αυγουστίνος στο σπουδαστήριό του*
σελίδα 94

9. *Ευαγγελισμός*
σελίδα 100

10. *Η εβραϊκή θυσία και οι πειρασμοί του Χριστού*
Σκηνές από τη ζωή του Μωυσή
Η εξέγερση των Εβραίων κατά του Μωυσή
σελίδα 104

11. *Παλλάδα και Κένταυρος*
σελίδα 116

12. *Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με πέντε αγγέλους (Παναγία του Magnificat)*
σελίδα 121

13. *Η ιστορία του Ναστάτζιο ντέλι Ονέστι (τέσσερα επεισόδια)*
σελίδα 124

14. *Αφροδίτη και Άρης*
σελίδα 132

15. *Η γέννηση της Αφροδίτης*
σελίδα 138

16. *Η Παναγία με το Βρέφος (Ρετάμπλ Μπάρντι)*
σελίδα 145

17. *Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με έξι αγγέλους (Η Παναγία με το ρόδι)*
σελίδα 149

18. *Ευαγγελισμός (Ευαγγελισμός του Τσεστέλο)*
σελίδα 153

19. *Η Στέψη της Παναγίας και τέσσερις άγιοι*
σελίδα 156

20. *Ο άγιος Αυγουστίνος στο σπουδαστήριό του*
σελίδα 163

21. *Η «Συκοφαντία» του Απελλή*
σελίδα 166

22. *Επιτάφιος θρήνος*
σελίδα 173

23. *Η μυστική Σταύρωση*
σελίδα 178

24. *Η μυστική Γέννηση*
σελίδα 180

Βιογραφία
σελίδα 185

Βιβλιογραφία
σελίδα 187

εισαγωγή

Να μην προσβάλλεται ο Απελλής όταν τον συγκρίνουν με τον Σάντρο· ήδη το όνομά του είναι παντού γνωστό.

Ουγκολίνο Βερίνο, *Επιγράμματα III*, 23

Την 1η Ιανουαρίου του 1449 στη Φλωρεντία, στο δήμο Σαν Λορέντσο, τμήμα της συνοικίας Λιόν ντ' Όρο της περιοχής του Σαν Τζοβάνι, γεννήθηκε ο Λορέντσο, ο οποίος θα ονομαζόταν αργότερα «Μεγαλοπρεπής», γιος του Πιέρο ντι Κόζιμο των Μεδίκων, του επονομαζόμενου Γκοτόζο (ποδαγρικός), και της Λουκρέτσια Τορναμπουόνι.

Η οικογένειά του κατοικούσε ήδη στο πολυτελές παλάτι τους στην οδό Λάργκα –που πέντε χρόνια πριν είχε αρχίσει να οικοδομεί ο Μικελότσο–, εμπλουτίζοντάς το σιγά σιγά με πολύτιμους πίνακες, ακριβά έπιπλα και εκλεπτυσμένες συλλογές, οι οποίες περιγράφονταν με θαυμασμό από τους χρονογράφους και τους συγχρόνους τους που είχαν πρόσβαση σε αυτό. Από το 1458 έγινε πραγματικά ο χώρος όπου ασκούνταν η εξουσία και αποφασιζόταν ποιοι θα εκλέγονταν στα πιο σημαντικά αξιώματα της δημοκρατίας. Μόλις έφτασε ο μικρός Λορέντσο σε ηλικία που έπρεπε να πάει σχολείο, ανέθεσαν την εκπαίδευσή του σε έναν ευρυμαθή παιδαγωγό χρηστών ηθών, τον Τζεντίλε Μπέκι ντα Ουρμπίνο, για να του παράσχει μια σωστή ανθρωπιστική παιδεία, παρακινώντας τον να ασχοληθεί με τη μελέτη των κλασικών. Ανάμεσα στις πιο σημαντικές προσωπικότητες στη Φλωρεντία του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, που πιθανότατα συνέβαλαν μαζί με τον Μπέκι στη μόρφωση του νεαρού, πρέπει να ήταν ο Κριστόφορο Λαντίνο, από το 1458 καθηγητής στο ανοιχτό πανεπιστήμιο Στούντιο Φιορεντίνο, και ο Μαρσίλιο Φιτσίνο, ο πιο διακεκριμένος μελετητής των πλατωνικών ιδεών της εποχής, ο οποίος φιλοξενήθηκε από τον Κόζιμο τον Πρεσβύτερο στην προαστιακή έπαυλη της συνοικίας Καρέτζι και έμεινε άρρηκτα συνδεδεμένος με τους Μεδίκους για το υπόλοιπο της ζωής του.

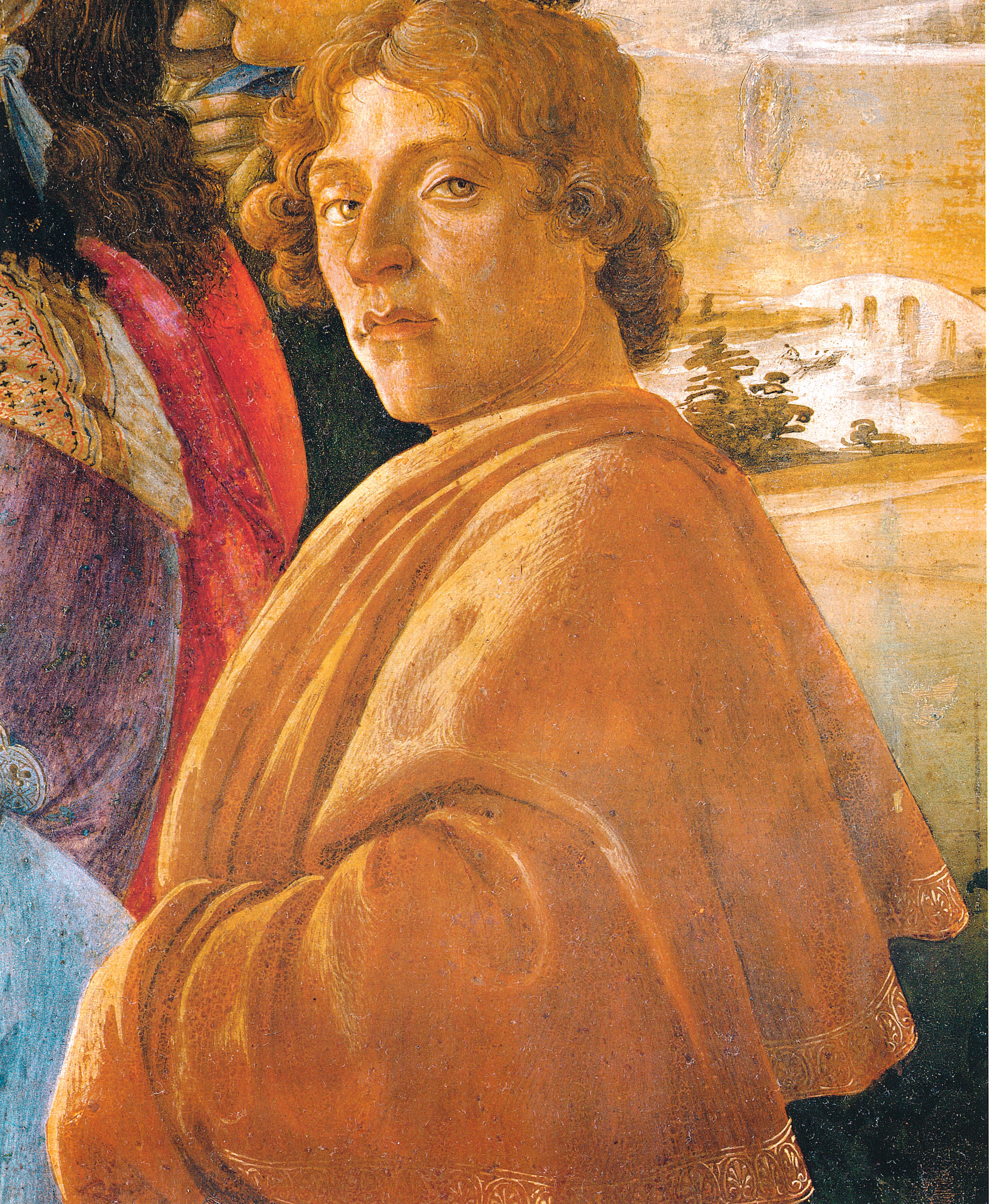
Περίπου τέσσερα χρόνια πριν από τον Λορέντσο είχε γεννηθεί ο Σάντρο, σε μια λιτή μισθωμένη κατοικία κοντά στο ναό των Ονισάντι (ναό των Αγίων Πάντων), στο δήμο Ουνικόρνο της συνοικίας Σάντα Μαρία Νοβέλα. Πατέρας του ήταν ο Μαριάνο ντι Βάνι Φιλιπέπι, ένας απλός βυρσοδέψης, και μητέρα του η «Μόνα Σμεράλντα». Αργότερα ο Σάντρο ονομάστηκε Μποτιτσέλο ή Μποτιτσέλι (μικρό βαρέλι), από το παρωνύμιο του μεγαλύτερου αδερφού, του Τζοβάνι, που ήταν μεσάζοντας στο Μόντε ντέλε Ντότι και μάλλον επιρρεπής στο καλό φαγητό, και ιδιαίτερα στο ποτό. Ο μελλοντικός ζωγράφος, ο τέταρτος γιος ενός ηλικιωμένου πλέον ζευγαριού, ήρθε στη ζωή όταν ο Τζοβάνι, ο πρωτότοκος, ήταν ήδη 24 ετών, ο Αντόνιο 16 και ο Σιμόνε, ο τριτότοκος, δύο ετών. Στον κατάλογο απογραφής των περιουσιακών στοιχείων του 1458, όταν ο Σάντρο ήταν πια 13 ετών, επισημάνθηκε: «Φτιάχνει κοσμήματα και είναι φιλάσθενος». Σε ό,τι αφορούσε τη μόρφωσή του, έμαθε να διαβάζει και να λογαριάζει, όπως όλα τα παιδιά των χειροτεχνών στη Φλωρεντία στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα. Ωστόσο, ο Σάντρο εκδήλωσε από

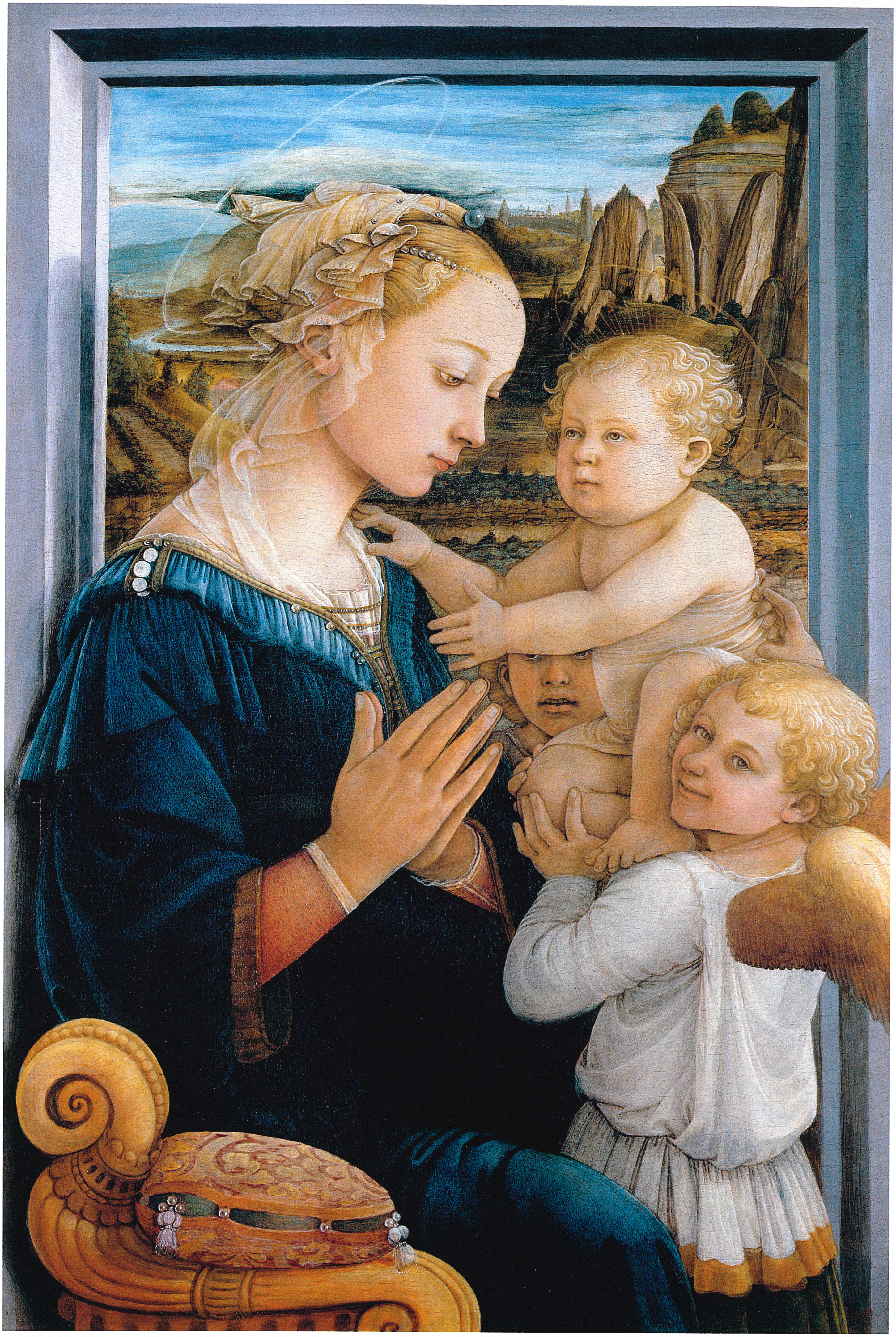
1. Sandro Botticelli
Η προσκύνηση των Μάγων
Λεπτομέρεια με αυτοπροσωπογραφία
1475 περίπου, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

νωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον Δάντη και τη *Θεία Κωμωδία* του, σύμφωνα με όσα διηγείται ο Τζόρτζο Βαζάρι. Η επαφή στη διάρκεια της ζωής του με μορφωμένους αγοραστές και με τους σπουδαιότερους ανθρωπιστές της εποχής του εξηγεί τις μεταγενέστερες εκλεπτυσμένες μυθολογικές αλληγορίες του, που τόσο εκτιμήθηκαν την περίοδο του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς. Το 1480 και το 1485 ο ανθρωπιστής Ουγκολίνο Βερίνο τον ονόμασε διάδοχο του Απελλή και νέο Ζεύξη, από τους δύο ζωγράφους της αρχαιότητας, των οποίων τα κατορθώματα έγιναν περισσότερο γνωστά στη Φλωρεντία έπειτα από τη μετάφραση το 1476 από τα λατινικά της *Φυσικής Ιστορίας* (*Historia Naturalis*) του Πλίνιου από τον Κριστόφορο Λαντίνο.

Αρχικά ο πατέρας του πρέπει να σκέφτηκε να τον στρέψει προς το εμπόριο, όπως και τον αδερφό του, τον Σιμόνε, αλλά, από όσα μας αφηγείται ο Βαζάρι, δεν είχε υπολογίσει την κλίση του νεαρού στο σχέδιο και στη ζωγραφική. Μπροστά στην επιμονή του γιου του, ο Μαριάνο αναγκάστηκε να τον στείλει στο εργαστήριο του Φιλίπο Λίπι, ενός από τους πιο φημισμένους δασκάλους της Φλωρεντίας. Ο καρμελίτης μοναχός, αν και τον σχολίαζαν για τις λοβιτούρες του και για τη σκανδαλώδη σχέση του με τη μοναχή Λουκρέτσια Μπούτι –με την οποία απέκτησε το 1457 ένα γιο, τον Φιλιπίνο, που έγινε επίσης ζωγράφος–, έχαιρε της εκτίμησης για την εκλεπτυσμένη ζωγραφική του, που χαρακτηριζόταν από τα μαλακά, φωτεινά χρώματα, και την τέλεια απόδοση των συναισθημάτων. Όταν ο Φρα Φιλίπο αναγκάστηκε, καθώς δεν είχε παραγγελίες έργων εν συγκρίσει με άλλους ζωγράφους, να εγκαταλείψει τη Φλωρεντία και το Πράτο, για να διακοσμήσει με νωπογραφίες την αψίδα του καθεδρικού του Σπολέτο, πόλη στην οποία θα έβρισκε το θάνατο το 1469, ο Σάντρο πρέπει να είχε ήδη χειραφετηθεί, ανοίγοντας δικό του εργαστήριο στο ισόγειο του σπιτιού που είχε αγοράσει ο πατέρας του το 1464 (την ίδια χρονιά του θανάτου του Κόζιμο των Μεδίκων) στην οδό Νουόβα ντ' Ονισάντι, τη σημερινή οδό Πορτσελάνα. Το εργαστήριό του ήταν διάσημο, όπως ανέφερε το 1470 ο Μπενεντέτο Ντέι: σε αυτό θα δούλευε σε όλη τη ζωή του, εργένης, αλλά περιστοιχισμένος από μια πολυάριθμη οικογένεια –20 στόματα το 1480– και από ένα πλήθος από νεαρούς μαθητευόμενους, φασαριόζους και, όπως και ο δάσκαλός τους, επιρρεπείς στα αστεία και στις φάρσες.

Στα πρώτα ζωγραφικά του έργα –από τα τέλη της δεκαετίας του '60 μέχρι το 1474, που φιλοτέχνησε τον Σαν Σεμπαστιάνο του Βερολίνου, με μια πρωτότυπη τεχνοτροπία– είναι εμφανής η επιρροή του μοναχού. Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί η *Παναγία με το Θείο Βρέφος με δύο αγγέλους* (Νάπολη, Εθνική Πινακοθήκη Καποντιμόντε), που αντιγράφει τη διάσημη *Παναγία* του Λίπι (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι), αν και αντιστρέφει τη σύνθεση και επιφέρει σημαντικές αλλαγές, ιδιαίτερα στο τοπίο.





2

2. Filippo Lippi
Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με δύο αγγέλους
1465-67, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

Ο Μποτιτσέλι πρέπει να συνέδεσε, από την αρχή της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας, την τύχη του με αυτή των Μεδίκων και των υποστηρικτών τους, όπως συνάγεται από την παρουσία στο *ρετάμπλ του Αγίου Αμβροσίου* στην Πινακοθήκη Ουφίτσι –το πρώτο δικό του που είναι γνωστό– των αγίων των Μεδίκων Κοσμά και Δαμιανού, προστατών της οικογένειας. Η οικογένεια των Μεδίκων, από την άνοδο του Κόζιμο του Πρεσβύτερου το 1434, εξουσίαζε άτυπα την τύχη της Φλωρεντίας, αφού τα σημαντικότερα δημόσια αξιώματα καταλάμβαναν μόνο οι φίλα προσκείμενοι σε αυτούς.

Η υποστήριξη της κυρίαρχης οικογένειας και των οπαδών της ήταν απαραίτητη σε μια πόλη όπου δύο μεγάλα εργαστήρια ανταγωνίζονταν για την πρωτοκαθεδρία στον καλλιτεχνικό χώρο και μοιράζονταν τις πιο σπουδαίες παραγγελίες. Από τη δεκαετία του '60 είχε γίνει γνωστός ο Αντόνιο ντελ Πολαγιουόλο, ο διάσημος χρυσοχόος και δάσκαλος σχεδίου, ιδιοκτήτης από το 1464 στη Βακερέτσια ενός χρυσοχοείου κάτω από τον πύργο των Μπαροντσέλι, δίπλα στην εκκλησία Σάντα Τσετσίλια, και προστατευόμενος της ισχυρής και θετικά διακείμενης προς τους Μεδίκους οικογένειας των Λανφρεντίνι. Στα ζωγραφικά έργα συνέπραττε και ο μικρότερος αδερφός του, ο Πιέρο, εγγεγραμμένος ως ζωγράφος το 1472 στα αρχεία της Συντεχνίας του Σαν Λούκα. Ο Πιέρο εργαζόταν το 1480 σε ένα σπιτάκι δίπλα στην κατοικία τους, κοντά στην εκκλησία της Σάντα Μαρία Ματζόρε. Ο Αντρέα ντελ Βερόκιο, αφού εξάσκησε χωρίς επιτυχία το επάγγελμα του χρυσοχόου, και αφού το εγκατέλειψε για να αφοσιωθεί στη ζωγραφική και στη χαρακτική, σύμφωνα με τα αρχεία της Συντεχνίας του Σαν Λούκα το 1472, μεταφέρθηκε, τον Αύγουστο του 1471, στη διάσημη οικία-εργαστήριο, που ανήκε παλαιότερα στον Ντονατέλο και στον Μικελότσο, στο δήμο Σαν Μικελίνο Βισντόμινι, κοντά στη συνοικία των Μπίσκερι και στο Εργοτάξιο των Έργων του Καθεδρικού.

Όπως ακριβώς στο εργαστήριο των Πολαγιουόλο, έτσι και σε εκείνο του Βερόκιο, ο Σάντρο προσπαθούσε να αντεπεξέλθει σε μια ποικιλία παραγγελιών, ακόμα και από το χώρο των εφαρμοσμένων τεχνών και της διακόσμησης, και το σχέδιο λειτουργούσε ως ενοποιητικό στοιχείο στις διάφορες παραστατικές τέχνες. Πολύ σύντομα ο Σάντρο χρειάστηκε να αναμετρηθεί με τον Πολαγιουόλο, αλλά δεν φέρθηκε σωστά. Επιχείρησε να κλέψει από τον Πιέρο ολόκληρη ή ένα μέρος της παραγγελίας των επτά θεολογικών και θεμελιωδών *Αρετών* που προοριζόταν για το ερεισίνωτο της Αίθουσας Ακροάσεων του Εμπορικού Δικαστηρίου, την οποία εξασφάλισε το 1469, αφού παρουσίασε ως δείγμα των δυνατοτήτων του το σχέδιο που ήταν ακόμα ορατό στην πίσω πλευρά της *Αλληγορίας της Αγάπης*.

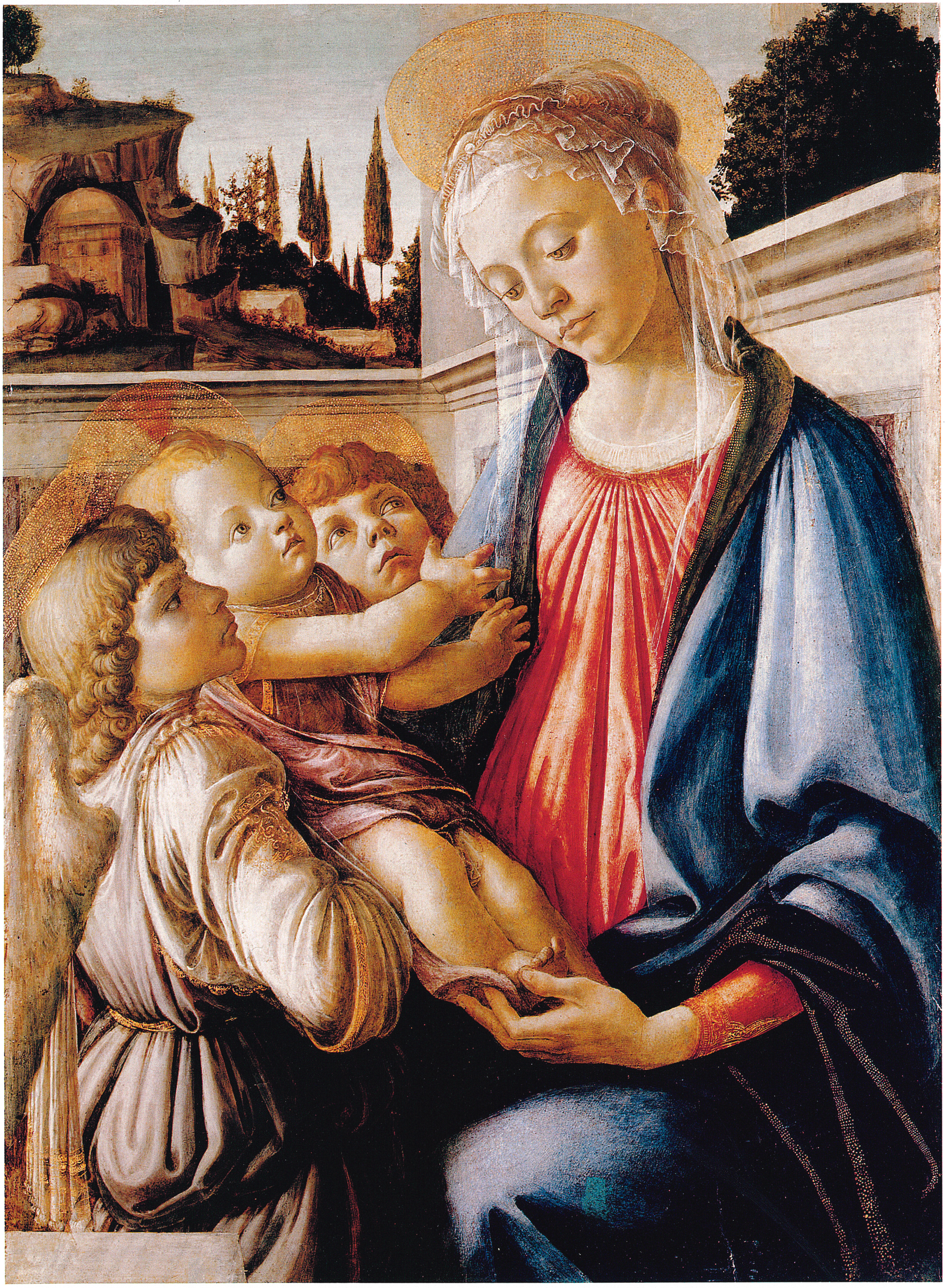
Εκμεταλλευόμενος κατά πάσα πιθανότητα την καθυστέρηση στην παράδοση των επόμενων έργων από τον Πιέρο, ο Μποτιτσέλι πέτυχε να του ανατεθεί η *Αλληγορία της Ανδρείας*, για την

3. Sandro Botticelli
Η Παναγία με το Θείο Βρέφος και δύο αγγέλους
1465-69, Νάπολη, Εθνική Πινακοθήκη Καποντιμόντε

οποία αμείφθηκε τον Αύγουστο του 1470. Πιθανόν την εξασφάλισε χάρη στην υποστήριξη του Τομάζο Σοντερίνι, επικεφαλής, έπειτα από το θάνατο του Πιέρο Γκοτόζο (στις 2 Δεκεμβρίου του 1469), των υποστηρικτών των Μεδίκων· τους συγκέντρωσε αμέσως κατά εκατοντάδες, για να διατηρήσει την υπόληψη και το μεγαλείο των απογόνων του εκλιπόντος: του εικοσάχρονου Λορέντσο, πρόσφατου συζύγου της Κλαρίσε Ορσίνι, και του μόλις δεκαεξάχρονου Τζουλιάνο. Την *Ανδρεία*, όμως, δεν ακολούθησαν άλλες *Αρετές*, λόγω των δικαιολογημένων διαμαρτυριών του πρώτου εντολοδόχου, στον οποίο ανατέθηκε ξανά η παραγγελία και διεκπεραίωσε το εγχείρημα, ολοκληρώνοντας, πιθανότατα με τη βοήθεια του μεγαλύτερου αδερφού του, την *Αλληγορία της Φρόνησης* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι) και, μόνος του ή με τους μαθητευόμενούς του, τα υπόλοιπα έργα μέχρι το 1472.

Αμέσως μετά την *Ανδρεία* ο Μποτιτσέλι φιλοτέχνησε ένα μικρό και εκλεπτυσμένο δίπτυχο (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι), γεμάτο στοιχεία που θύμιζαν έντονα τον Λίπι, την *Ιουδήθ και τη θεραπαινίδα με την κεφαλή του Ολοφέρνη* –οι πρωταγωνίστριες του πίνακα παραπέμπουν με το γεμάτο χάρη περπάτημά τους στην πρωταγωνίστρια του *Χορού της Σαλώμης* στις νωπογραφίες του Πράτο–, καθώς και την *Ανακάλυψη του πτώματος του Ολοφέρνη*, όπου η κατάπληξη αναμειγνύεται με την έλξη για το μακάβριο θέαμα.

Το 1472 το εργαστήριό του, που άρχιζε να γίνεται ένα από τα πιο αναγνωρισμένα από την πελατεία της Φλωρεντίας για τη δυνατότητα να ικανοποιεί τις πιο ποικίλες απαιτήσεις, περιλάμβανε ανάμεσα στους μαθητευόμενους και το δεκαπεντάχρονο Φιλιπίνο, ορφανό γιο του Φρα Φιλίπο, έναν από τους μεγαλύτερους μελλοντικούς αντιπάλους του. Στο μεταξύ, ο Λορέντσο ο Μεγαλοπρεπής είχε κληρονομήσει από τον πατέρα του, τον Πιέρο, μια αμφίρροπη κατάσταση τόσο στον πολιτικό τομέα, λόγω των αδιεξόδων που είχε προκαλέσει η έντονη αντίσταση στα μέτρα που ενίσχυαν τον έλεγχο της διακυβέρνησης από τους Μεδίκους, όσο και στον οικονομικό τομέα, λόγω των σοβαρών δυσκολιών, απόρροια διαφόρων χρεοκοπιών, τις οποίες από το Νοέμβριο του 1464 αντιμετώπιζαν τα τραπεζικά υποκαταστήματα και οι επιχειρήσεις των Μεδίκων σε όλη την Ευρώπη. Στο πρώτο πρόβλημα μπόρεσε κατά κάποιο τόπο να δοθεί λύση με όλο και πιο δραστικά και συγκεντρωτικά μέτρα, τα οποία ψηφίστηκαν με τη βία από «κοινοβούλια» υπό την απειλή των όπλων ή χάρη στην υποστήριξη των πιστών οικογενειών. Για τη λύση όμως του δεύτερου προβλήματος, τη χρόνια έλλειψη κεφαλαίων, ο Λορέντσο, απροετοίμαστος στα ζητήματα της εμπορικής δραστηριότητας και αναγκασμένος να στηριχτεί σε ανίκανους διαχειριστές και αντιπροσώπους, χρειάστηκε, για να αντιμετωπίσει την κατάσταση, να σφετεριστεί μεγάλα ποσά από το δημόσιο ταμείο, όπως θυμίζει ο βιογράφος του, Νικολό



4. Sandro Botticelli

Ιερή συνομιλία με την αγία Μαγδαληνή, τον Ιωάννη Βαπτιστή, τον άγιο Φραγκίσκο, την αγία Αικατερίνη, τους αγίους Κοσμά και Δαμιανό (ρετάμπλ του Αγίου Αμβροσίου)

1469 περίπου, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

5. Antonio del Pollaiolo

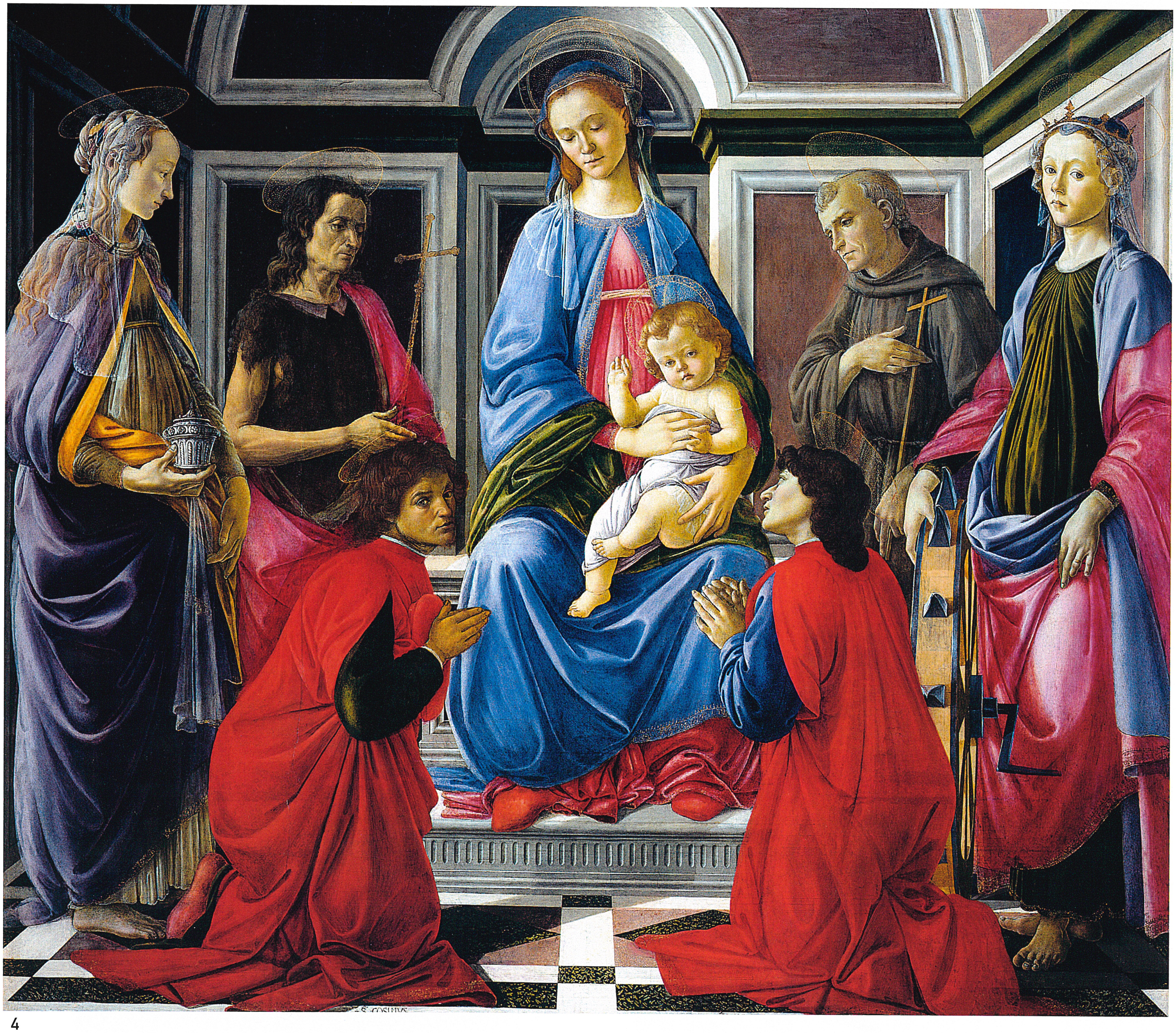
Ηρακλής και Ανταίος

1475 περίπου, Φλωρεντία, Εθνικό Μουσείο Μπαρτζέλο

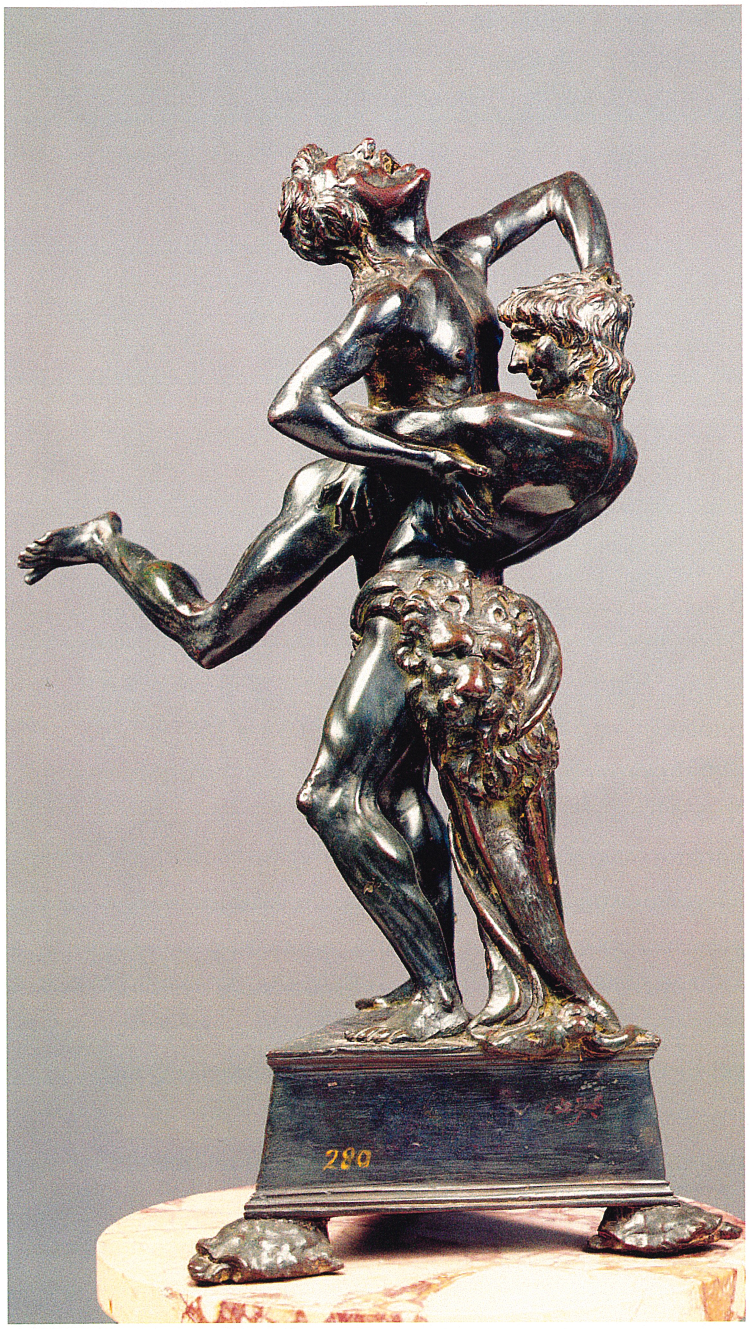
6. Antonio del Pollaiolo

Ηρακλής και Ανταίος

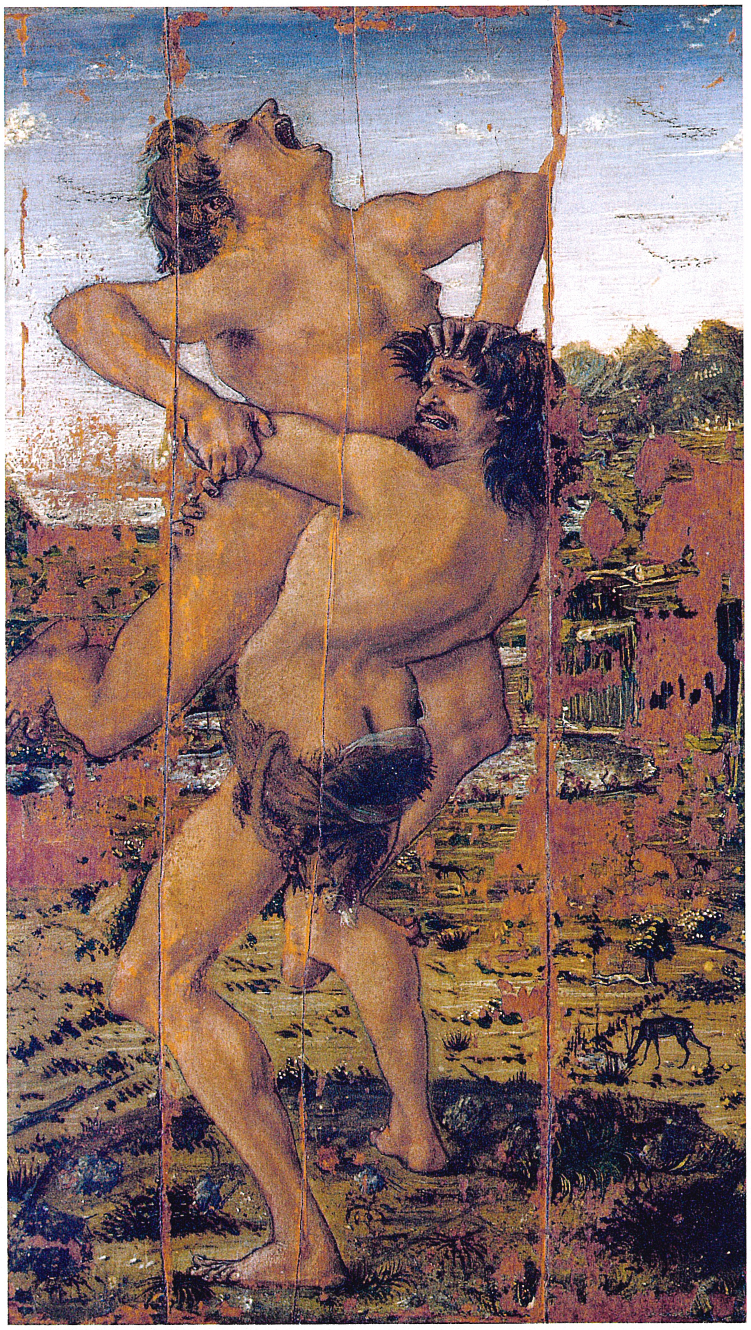
1475 περίπου, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι



5



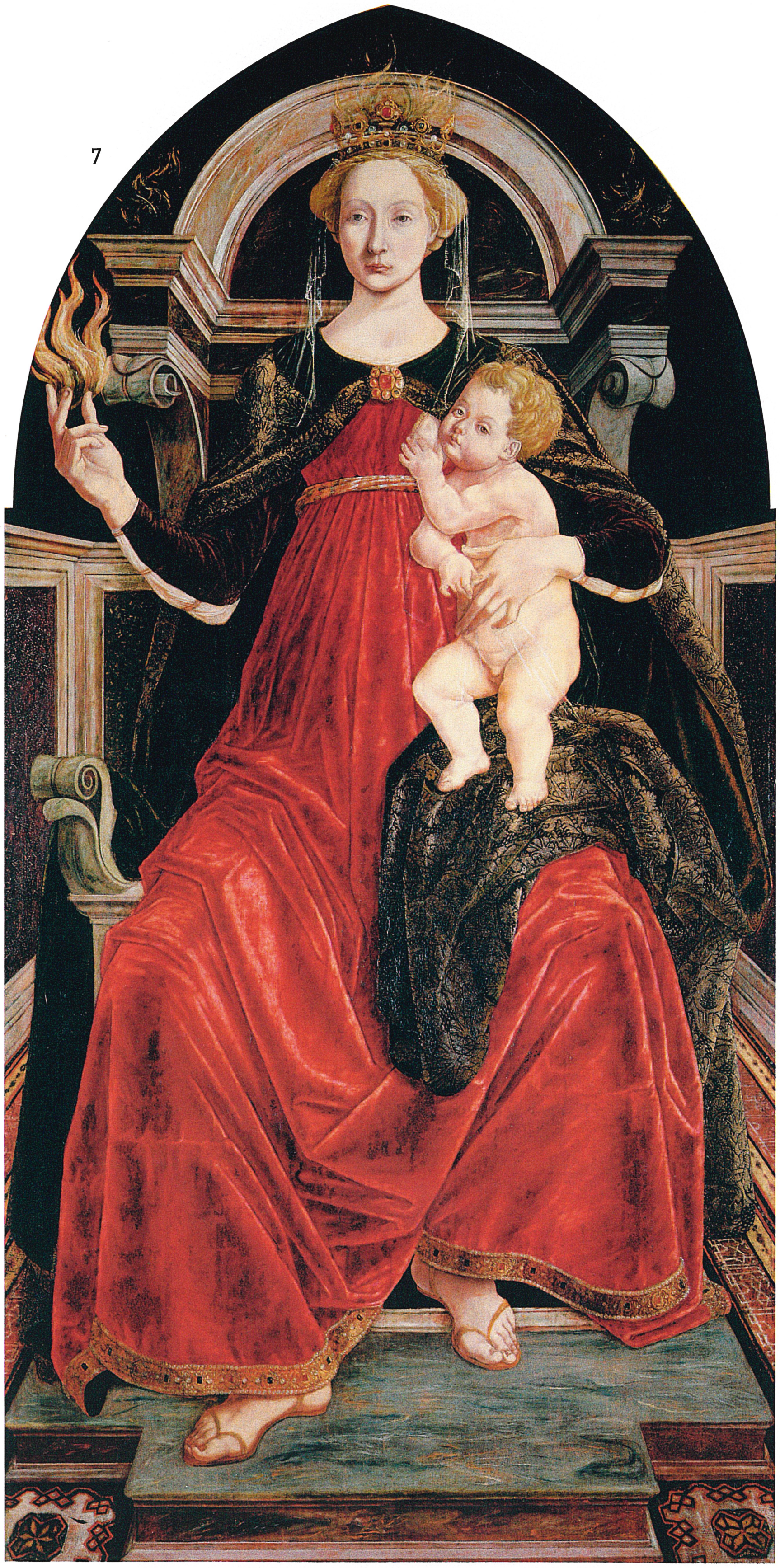
6



Βαλόρι, καθώς και να εξανεμίσει την κληρονομιά των ξαδέρφων του, των οποίων είχε γίνει κηδεμόνας μετά τις 19 Ιουλίου του 1476, όταν πέθανε ο πατέρας τους.

Η οικειότητα που είχε αναπτυχθεί ανάμεσα στον Σάντρο και στους νεαρούς Μεδίκους πρέπει να είχε ως αποτέλεσμα, μέσα σε λίγα χρόνια, την παραγγελία του χαμένου λαβάρου με την *Παλλάδα και τον Έρωτα,* μέρος της ιπποσκευής του Τζουλιάνο των Μεδίκων στη νικητήρια κονταρομαχία στην πλατεία Σάντα Κρότσε στις 29 Ιανουαρίου του 1475. Την όψη αυτού του λαβάρου μαρτυρά η μαρκετερί με τη μορφή της ένοπλης Αθηνάς, φιλοτεχνημένη το 1476, από προσχέδιο του Μποτιτσέλι, στη θύρα της Αίθουσας των Αγγέλων στο Παλάτσο Ντουκάλε (Παλάτι των Δόγηδων) του Ουρμπίνο, από μια ομάδα Φλωρεντινών ξυλουργών, με επικεφαλής ίσως τον Τζουλιάνο ντα Μαϊάνο και τον Φραντσιόνε. Επρόκειτο για ένα εκπληκτικό έργο, όπως και οι μαρκετερί του γραφείου του δούκα, ένα αριστούργημα που

7

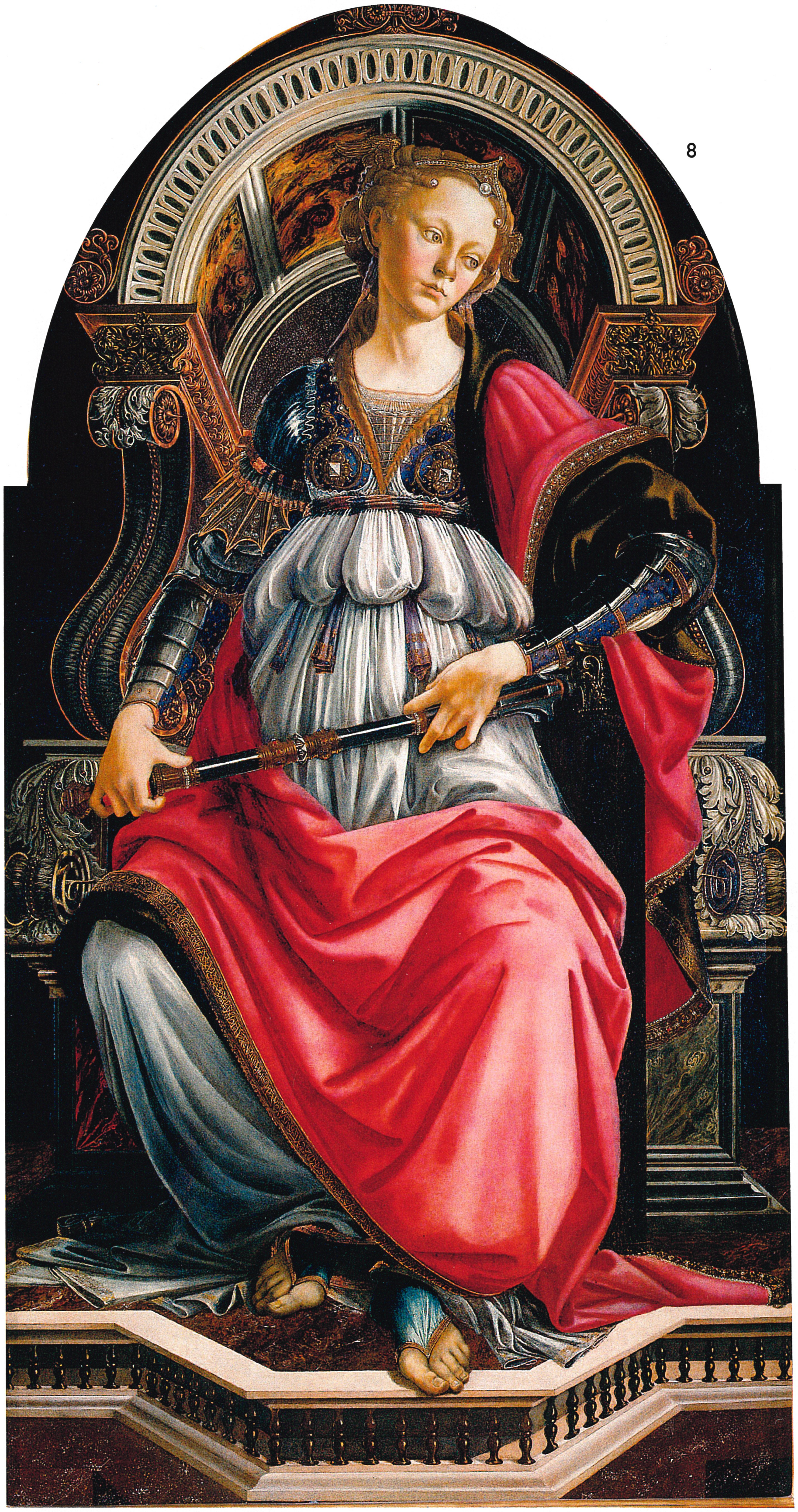


7. Piero del Pollaiolo
Αλληγορία της Αγάπης
1469-72, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

μπορούσε να συγκριθεί μόνο με την ξύλινη επένδυση στο σκευοφυλάκιο του φλωρεντινού καθεδρικού της Σάντα Μαρία ντελ Φιόρε (γνωστός ως Ντουόμο). Η ολοκλήρωση του έργου αυτού κατέστη δυνατή χάρη στις σχέσεις ανάμεσα στον Λορέντσο τον Μεγαλοπρεπή και το δούκα Φεντερίκο ντα Μοντεφέλτρο, επικεφαλής των φλωρεντινών στρατευμάτων στην εκστρατεία του 1472, για την κατάκτηση εκ νέου της Βολτέρα, ο οποίος τιμήθηκε από τη Σινιορία (το κυβερνητικό επιτελείο της Φλωρεντίας) για τις υπηρεσίες του με μια πολύτιμη περικεφαλαία τορνευμένη από τον Αντόνιο ντελ Πολαγιουόλο.

Από τον κύκλο των Μεδίκων προερχόταν και ο Γκουασπάρε ντι Τζανόμπι ντελ Λάμα ή Λάμι, μεσάζοντας της Συντεχνίας Συναλλάγματος και παραγγελιοδότης, την ίδια εκείνη περίοδο, του μικρού σε μέγεθος έργου *Προσκύνηση των Μάγων*, για την Αγία Τράπεζα του παρεκκλησίου του στη συνοικία Σάντα Μαρία Νοβέλα, έργο που βρίσκεται σήμερα στην Πινακοθήκη Ουφίτσι. Στη σύνθεση είναι αξιοπρόσεκτη η εξύμνηση των εκλιπόντων Μεδίκων, του Κόζιμο του Πρεσβύτερου, των γιων του, Πιέρο και Τζοβάνι, που απεικονίζονται στα πρόσωπα των Μάγων, και των εν ζωή Μεδίκων, του Λορέντσο και του Τζουλιάνο, εύκολα διακρινόμενων ανάμεσα στο πλήθος των παρευρισκομένων – όλοι περιλαμβάνονται στον κατάλογο των υποστηρικτών της κυρίαρχης οικογένειας, όπως ήταν οι Πούτσι. Ανάμεσα στο πλήθος των ατόμων που περιβάλλουν τα ιερά πρόσωπα, τα οποία

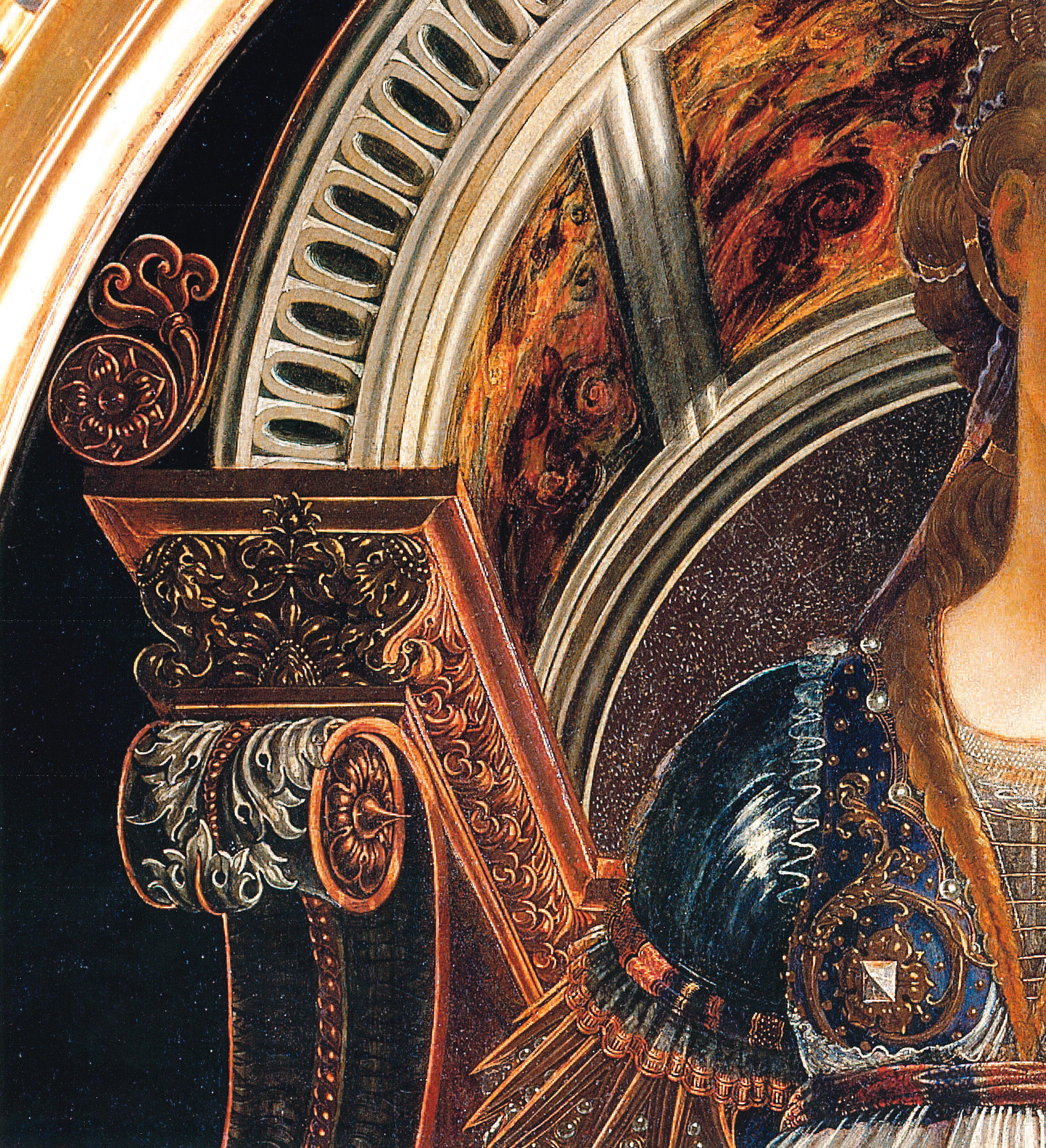
8, 9. Sandro Botticelli
Αλληγορία της Ανδρείας και λεπτομέρεια
1470, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

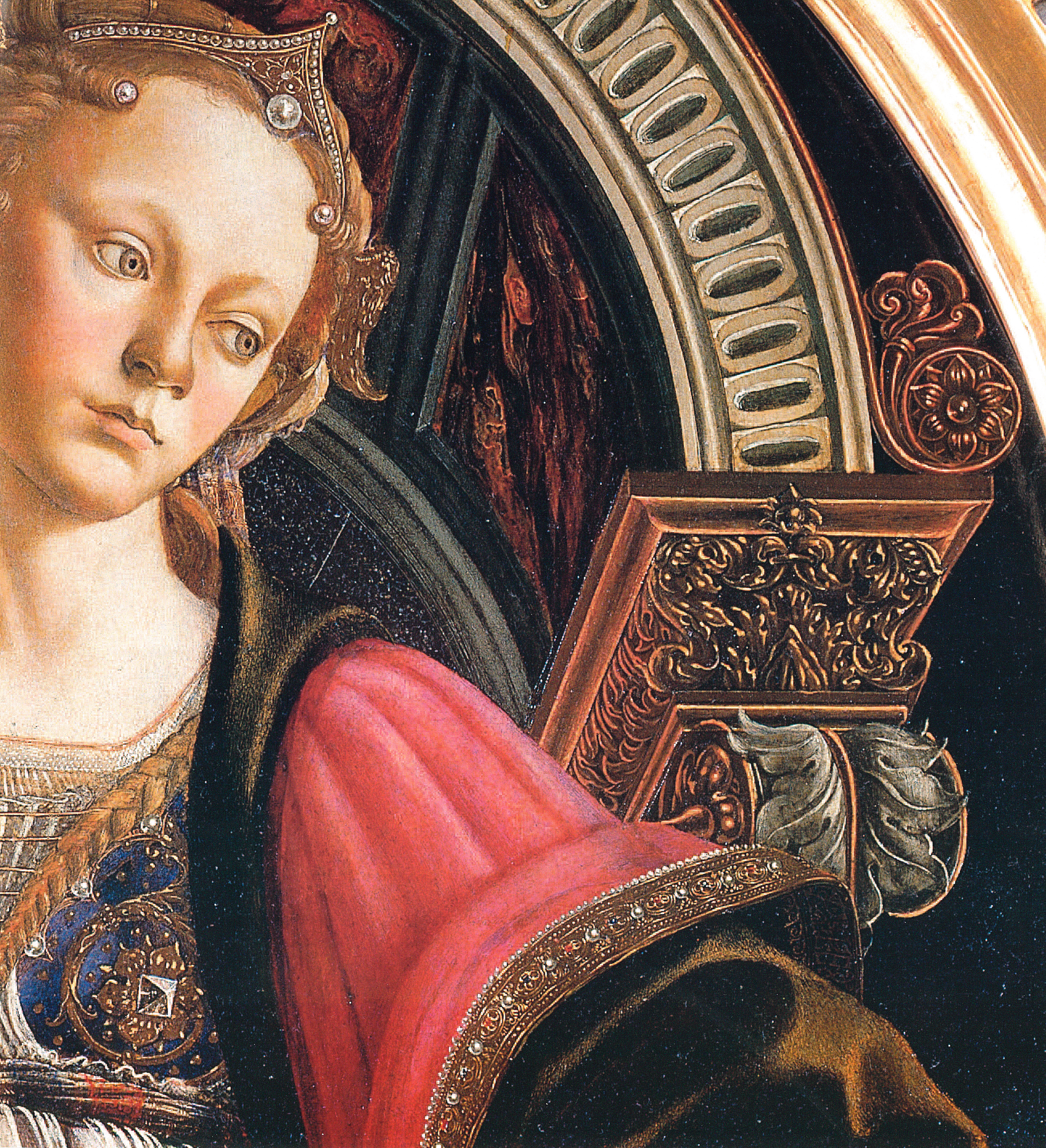

8

δύσκολα αναγνωρίζονται ή δεν μπορούν να ταυτιστούν με βάση τα στοιχεία που διαθέτουμε σήμερα, είναι σαφέστατα αναγνωρίσιμοι ο καλλιτέχνης, στα δεξιά, που ζωγράφισε τον εαυτό του με αλαζονεία μέσα σε έναν κίτρινο μανδύα σε μια τέτοια ευγενή σύναξη, και ο παραγγελιοδότης, ντυμένος στα γαλάζια με άσπρα γάντια, και στραμμένος προς τον παρατηρητή.

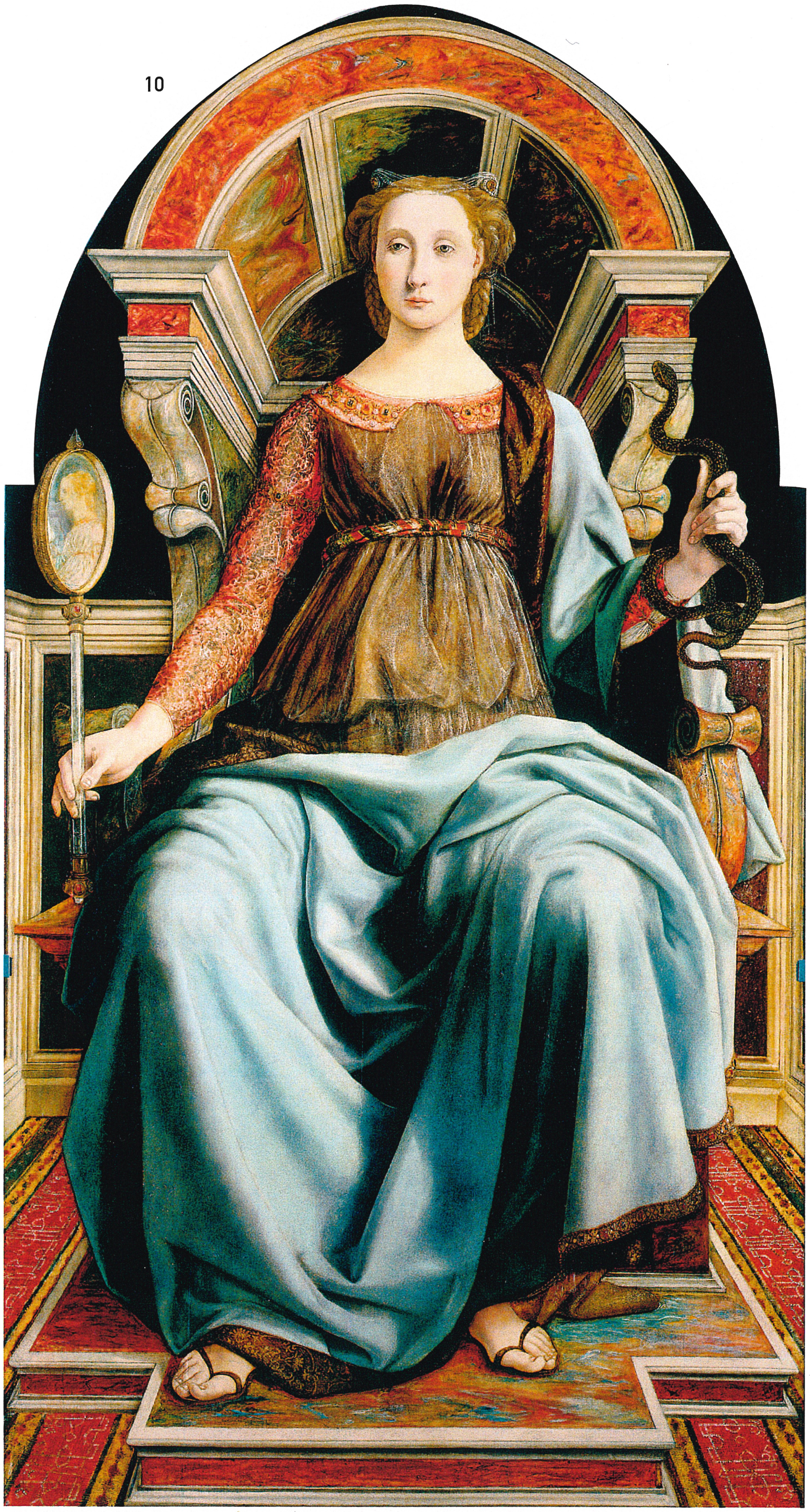
Ένας πολίτης με κάποιο τρόπο σχετιζόμενος με τους Μεδίκους πρέπει να ήταν και ο άγνωστος νέος με το κόκκινο καπέλο, που βρίσκεται σε μια προσωπογραφία στην Πινακοθήκη Ουφίτσι, με την αυθεντική της κορνίζα όπως και ο προηγούμενος πίνακας, σκαλισμένη και επιχρυσωμένη. Απεικονίζεται ίσως κάποιος τεχνίτης ή κάποιος άντρας της μεσαίας τάξης που κρατά στα χέρια του ένα αντίγραφο από επίχρυσο ασβεστοκονίαμα του αναμνηστικού μεταλλίου του Κόζιμο του Πρεσβύτερου. Ο πίνακας εξυμνήθηκε από τον Φιτσίνο εκείνα τα χρόνια, 1475-1476, στην αφιέρωση στον Τζουλιάνο των Μεδίκων στο πρώτο βιβλίο των *Επιστολών* του. Για την ταυτότητα του προσώπου αυτού έχουν διατυπωθεί πολλές υποθέσεις, αλλά δεν έχει βρεθεί μια λύση που να πείθει πραγματικά ή που να επαληθεύεται από κάποιο ντοκουμέντο.

Μάλιστα, κατά πάσα πιθανότητα ήταν όντως ο Λορέντσο των Μεδίκων –που μαζί με τον αδερφό του, τον Τζουλιάνο, είχε γίνει, την επαύριον του πρόωρου θανάτου του Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο, στις 19 Ιουλίου του 1476, κηδεμόνας





10



10. Antonio και Piero del Pollaiolo
Αλληγορία της Φρόνησης
1470-72 περίπου, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

των ξάδερφών του, Λορέντσο και Τζοβάνι, 14 και 10 ετών αντίστοιχα– που έδωσε στον Μποτιτσέλι την παραγγελία για εκείνο που θεωρείται παγκοσμίως το πιο διάσημο έργο του. Επρόκειτο για την *Αλληγορίας της Άνοιξης*, ή αλλιώς το *Βασίλειο της Αφροδίτης*, που βρίσκεται στην Πινακοθήκη Ουφίτσι, φιλοτεχνήθηκε πιθανότατα για τη Βίλα ντι Καστέλο και αγοράστηκε το 1477 από τα δύο αδέρφια έπειτα από συμβουλή του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς. Ο πίνακας, στον οποίο μυθολογικές θεότητες είναι διατεταγμένες από τα δεξιά προς τα αριστερά, σύμφωνα με το ρωμαϊκό αγροτικό ημερολόγιο του Απριλίου και του Μαΐου, αντικατοπτρίζει, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο, το καλλιεργημένο, εκλεπτυσμένο και ελιτίστικο κλίμα του ανθρωπισμού της εποχής του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς και ενσαρκώνει την κλασικής προέλευσης επιθυμία για αγροτική ζωή και τη σχόλη και την ανεμελιά της έπαυλης, κάτι που τονίζεται συχνά στη λυρική ποίηση της εποχής.

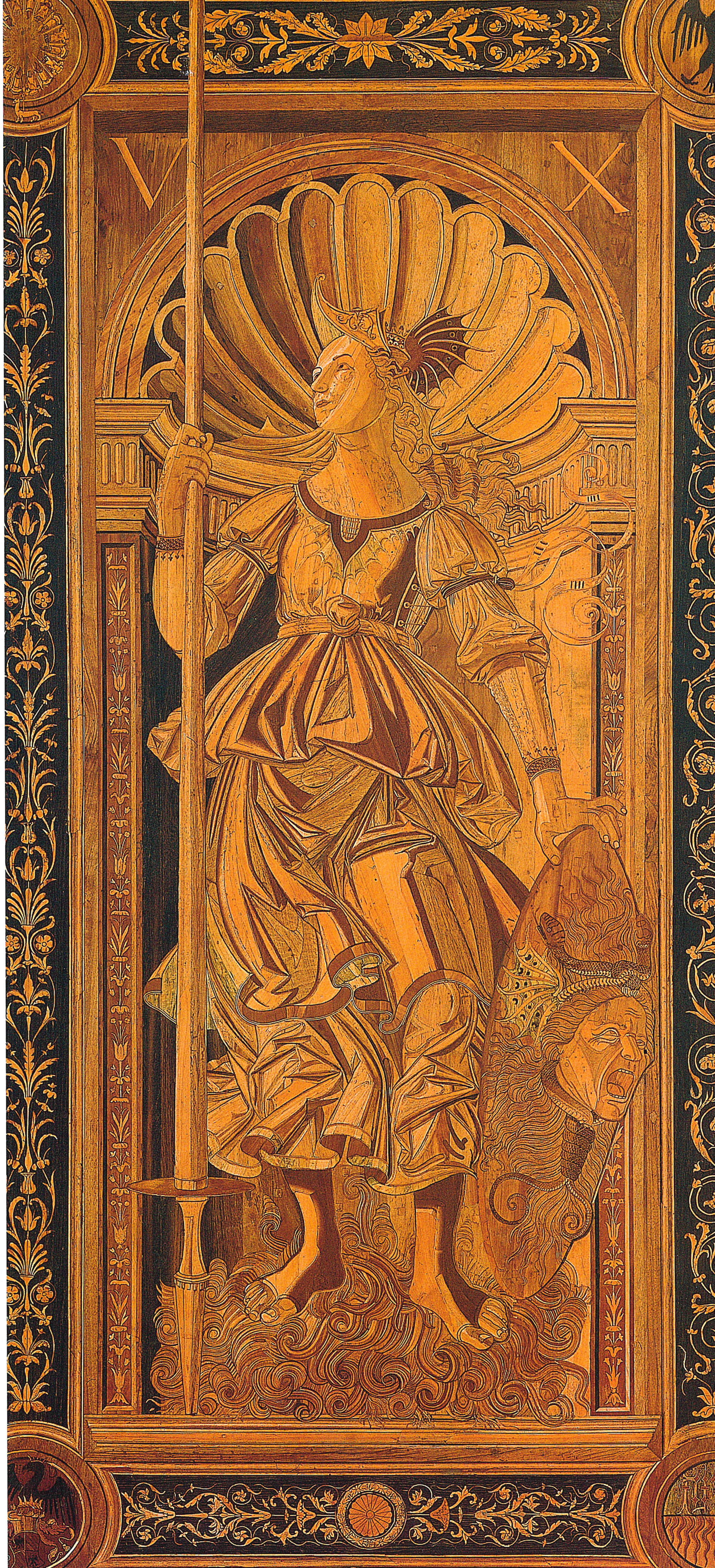
«Ευτυχισμένα τοπία εξοχικά, χωράφια, και εσείς δύσβατα δάση
και καρποφόρα δέντρα και τα ακαλλιέργητα, χορταράκια,
θάμνοι, και εσείς, άγρια και πυκνά βάτα,
και εσείς χαρούμενα λιβάδια και για την αγάπη μου ευνοϊκά
πλαγιές, λόφοι, ψηλά σκιερά βουνά, βραχώδη,
και ποτάμια όπου μαζεύονται τα όμορφα ρυάκια,

11. Giuliano da Maiano και άλλοι Φλωρεντινοί ξυλουργοί από σχέδιο του Botticelli
Ένοπλη Αθηνά Παλλάδα
Λεπτομέρεια από τη θύρα της Αίθουσας των Αγγέλων
1475-76, Ουρμπίνο, Παλάτσο Ντουκάλε

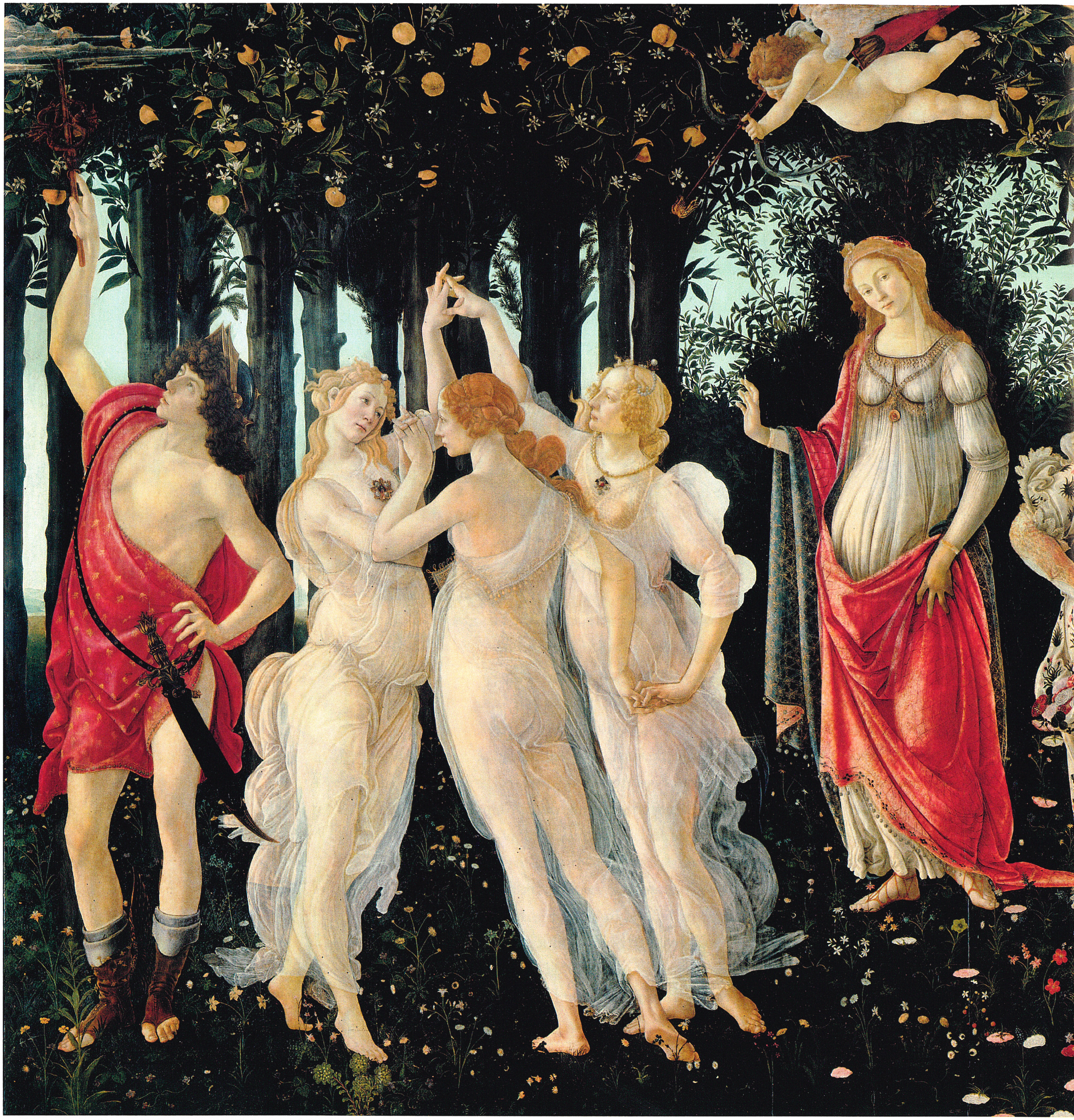
εσείς κατοικίδια ζώα, και εσείς ελεύθερα, νύμφες,
σάτυροι, φαύνοι και θεοί της γης»
Λορέντσο των Μεδίκων, *Λογομαχία*, στο Λορέντσο ντε Μέντιτσι, *Έργα*, Μπάρι, 1914, τόμ. 31 Ι, σελ. 147

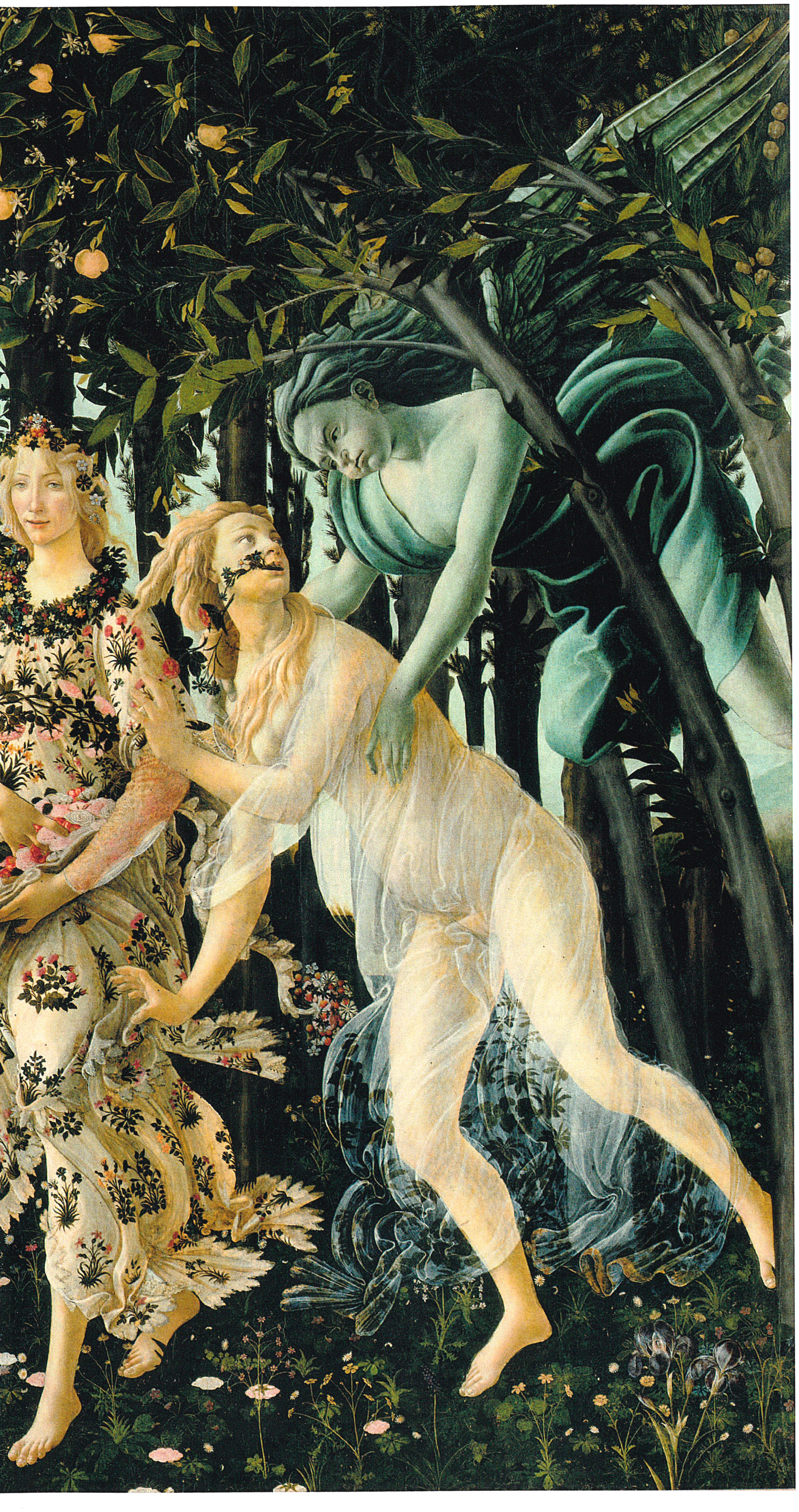
Το επινόημα –γύρω από το οποίο κοπίασαν γενιές μελετητών με αναγνώσεις συχνά ευφάνταστες και αβάσιμες– είναι εμπνευσμένο από τα έργα του Οράτιου, του Λουκρήτιου και του Οβίδιου, και σχετίζεται με τα έργα του Ανιόλο Αμπροτζίνι, γνωστού ως Πολιτσάνο, και ιδιαίτερα με τους *Στίχους για την κονταρομαχία.* Ήδη παιδαγωγός τη δεκαετία του '60 των γιων του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς, ο Πολιτσάνο, χάρη στη συμπάθεια του Λορέντσο, ανακηρύχτηκε λαϊκός ηγούμενος της εκκλησίας του Σαν Πάολο, όχι μακριά από την οικία-εργαστήριο του Μποτιτσέλι. Αν δεν ήταν αποκλειστικά χάρη στον Αμπροτζίνι, το επινόημα της *Άνοιξης* πρέπει να ήταν καρπός εκείνης της ομάδας λογίων, φιλοσόφων και ποιητών, από τον Τζόρτζο Αντόνιο Βεσπούτσι στον Μαρσίλιο Φιτσίνο και τον Νάλντο Νάλντι, οι οποίοι ασχολήθηκαν, κατόπιν εντολής του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς, με την εκπαίδευση του ξαδέρφου του, Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο. Τα μέτρα που έλαβε ο Λορέντσο ο Μεγαλοπρεπής για να ενισχύσει την εξουσία του και τον έλεγχο του κράτους της Φλωρεντίας, τα οποία στόχευαν σε μια άμεση διαχείριση της εκλογής της Σινιορία μέσω μιας μεταρρύθμισης

11



12





12. Sandro Botticelli
Αλληγορία της Άνοιξης
1477-78 περίπου, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

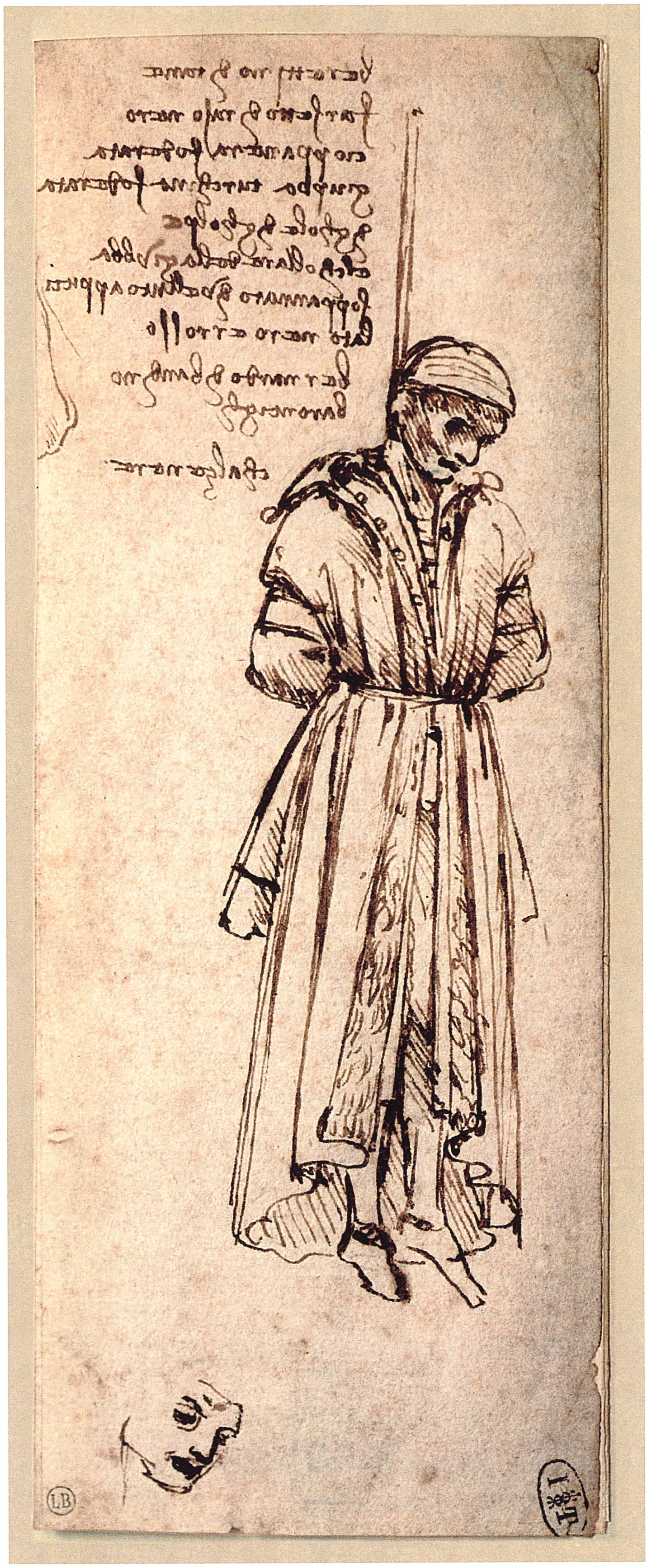
του Συμβουλίου των 100 και αποσκοπούσαν να πλήξουν τους εχθρούς του τόσο σε πολιτικό όσο και σε οικονομικό επίπεδο, πρέπει να διόγκωναν όλο και πιο πολύ τη δυσαρέσκεια και την εχθρότητα πολλών οικογενειών της Φλωρεντίας. Ανάμεσα σε αυτές ξεχώρισαν οι πλούσιοι και ισχυροί Πάτσι, παλιά αριστοκρατική οικογένεια, που, με τη συγκαλυμμένη υποστήριξη του πάπα Σίξτου Δ' ντέλα Ρόβερε, οργάνωσαν μια συνωμοσία για να απαλλαγούν από τα δύο αδέρφια. Η ευκαιρία τούς δόθηκε στις 26 Απριλίου του 1478 στον καθεδρικό της Σάντα Μαρία ντελ Φιόρε, όπου ο Λορέντσο και ο Τζουλιάνο παρακολουθούσαν, ανίδεοι και ανυπεράσπιστοι, τη λειτουργία που τελούσε ο καρδινάλιος Σαλβιάτι. Η επίθεση όμως δεν ήταν εξ ολοκλήρου πετυχημένη, διότι, ενώ ο μικρότερος από τους δύο Μεδίκους υπέκυπτε στα χτυπήματα των συνωμοτών μπροστά από το κιγκλίδωμα του Μπρουνελέσκι, ο Λορέντσο, παρότι είχε πληγωθεί, κατάφερε να σωθεί πίσω από τη βαριά θύρα του σκευοφυλακίου, σημαίνοντας την έναρξη, με τη βοήθεια των υποστηρικτών του, μιας άγριας καταστολής και ενός πραγματικού ανθρωποκυνηγητού στους δρόμους της Φλωρεντίας. Σύμφωνα με τις φλωρεντινές συνήθειες, για να θυμούνται την παραδειγματική τιμωρία, δηλαδή τον απαγχονισμό των αρχηγών της συνωμοσίας, και για να υποστούν το δημόσιο εξευτελισμό και τη βδελυγμία με την επιβολή της ποινής *damnatio memoriae* [«καταδίκη της μνήμης»], ζητήθηκε από ένα ζωγράφο να απεικονίσει τους σημαντικότερους υπαίτιους πάνω στην πόρτα του τελωνείου στο Παλάτι της Σινιορία, κρεμασμένους από το λαιμό ή από το ένα πόδι – αυτές οι αναπαραστάσεις καταστράφηκαν στη συνέχεια, το 1494, ως επακόλουθο της εκδίωξης των Μεδίκων. Σίγουρα τα 40 χρυσά φιορίνια, σεβαστό ποσό, που εισέπραξε στις 21 Ιουλίου του 1478 από τους Οκτώ της Φρουράς και της Εξουσίας το Ποινικό Δικαστήριο της Φλωρεντίας, ήταν μάλλον το ισχυρότερο επιχείρημα για να πειστεί ο Μοτιτσέλι να δεχτεί το άχαρο καθήκον. Ωστόσο, δεν πρέπει να λησμονηθεί ότι οι απεικονιζόμενοι, κρεμασμένοι από την αγχόνη, ήταν εχθροί των Μεδίκων, των οποίων την προστασία και την εύνοια απολάμβανε ο καλλιτέχνης, όπως και πολλοί άλλοι, μέχρι εκείνη τη στιγμή.

Ο Σάντρο που, όπως λέγεται, είχε ζωγραφίσει για τον εκλιπόντα Τζουλιάνο το λάβαρο για την κονταρομαχία του 1475 –μερικό αντίγραφο της οποίας βρισκόταν το 1492 στο Παλάτι των Μεδίκων–, απέδωσε τιμές στη μνήμη του νεαρού αδερφού του Λορέντσο, που σκοτώθηκε με βάρβαρο τρόπο στην ηλικία των 25 ετών, στη *Μεταθανάτια προσωπογραφία του Τζουλιάνο των Μεδίκων* (Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη). Αυτό το έργο ήταν το πρωτότυπο μιας σειράς πορτρέτων του εκλιπόντα, πιθανότατα προορισμένων για τους Μεδίκους και τους φίλους τους, τα οποία βρίσκονται σήμερα σε διάφορες ιταλικές και ξένες συλλογές.

Απειλώντας την πρώτη θέση που κατείχε στη ζωγραφική το εργαστήριο του Μποτιτσέλι, εμφανίστηκε στη φλωρεντινή σκηνή –τη στιγμή που ο Πολαγιουόλο και ο Βερόκιο ήταν απασχολημένοι σχεδόν αποκλειστικά με έργα γλυπτικής– ο Ντομένικο Μπιγκόρντι, ο επονομαζόμενος Γκιρλαντάιο, συνομήλικος του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς και ιδιοκτήτης ενός πολυπληθούς εργαστηρίου. Εκτός από τα αδέρφια Νταβίντ και Μπενεντέτο, μπορούσε να βασιστεί και σε ένα μεγάλο αριθμό από νεαρούς βοηθούς, και πολύ γρήγορα κατάφερε να εξασφαλίσει το μονοπώλιο στην τέχνη της νωπογραφίας. Με τον Γκιρλαντάιο ο Μποτιτσέλι αναμετρήθηκε το 1480 στη διακόσμηση του κατεστραμμένου τέμπλου του ναού των Ονισάντι, με εκπληκτικό αποτέλεσμα, όπως συνάγεται από τις εναπομείνασες νωπογραφίες, που σώθηκαν από τον Βαζάρι. Από τον Γκιρλαντάιο έχει απομείνει η νωπογραφία στα αριστερά, όπου με έναν προσιτό και καθημερινό τόνο και με μια φλαμανδική ακρίβεια στον προσδιορισμό των αντικειμένων στο σπουδαστήριό του, απεικονίζεται ο άγιος Ιερώνυμος, ενώ γράφει, στραμμένος προς τον παρατηρητή. Στην άλλη πλευρά του τέμπλου υπήρχε αντικριστά ένας οραματιστής άγιος Αυγουστίνος, φιλοτεχνημένος από τον Μποτιτσέλι στο σπουδαστήριό του, περιτριγυρισμένος από βιβλία και από άλλα αντικείμενα, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζουν ένα ρολόι και ένας αστρολάβος, με προοπτική από κάτω προς τα πάνω, που ολοκληρώνεται με ένα έμβλημα το οποίο φέρει το οικόσημο των Βεσπούτσι.

13. Leonardo

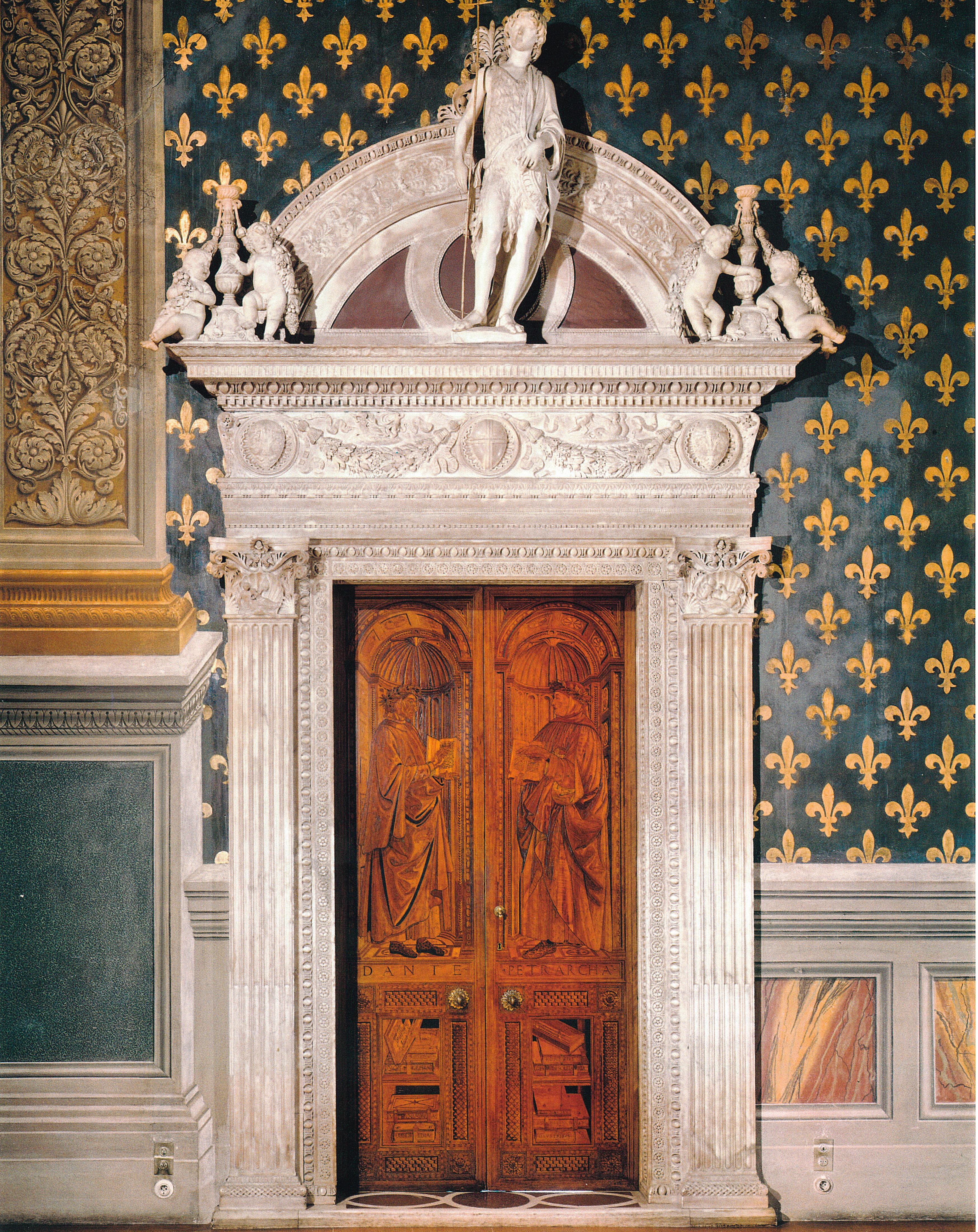
Ο Μπερνάρντο Μπαντίνι Μπαροντσέλι απαγχονισμένος
1478, Μπαγιόν, Μουσείο Μπονά



13

Ο Μποτιτσέλι είχε ήδη εμπλακεί, αν και μερικώς, στα μεγάλα έργα για την αναστήλωση του Παλάτσο ντέι Πριόρι (Παλάτσο Βέκιο), που άρχισαν το 1476 από τα αδέρφια Ντα Μαϊάνο με μια ομάδα από αξιόλογους ξυλουργούς, έπειτα από εντολή της Σινιορία και από πιθανή συμβουλή του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς. Τα έργα αφορούσαν τόσο την Αίθουσα των 200, που διέθετε μια πλούσια οροφή με φατνώματα, όσο και τον αποπάνω χώρο, χωρισμένο από έναν τοίχο χωρίς βάση στην Αίθουσα των Ακροάσεων και στην Αίθουσα των Κρίνων, όπως ονομάζονται σήμερα, διακοσμημένες με ξύλινες οροφές λαξεμένες και επιχρυσωμένες – το κόστος για όλα αυτά θεωρήθηκε υπερβολικό από τη Σινιορία. Στον Σάντρο ζητήθηκε να παράσχει, πριν το 1480, τα προσχέδια με τις μορφές του Δάντη και του Πετράρχη, για τις μαρκετερί του Τζουλιάνο ντα Μαϊάνο και του Φραντσιόνε, πάνω στην ξύλινη πόρτα που ένωνε τις δύο καινούργιες αίθουσες, πλαισιωμένη από την περίτεχνη μαρμάρινη κορνίζα του Μπενεντέτο ντα Μαϊάνο.

Έπειτα από το έργο στο ναό των Ονισάντι, ο Μποτιτσέλι πρέπει να έκανε την εμφάνισή του πάλι στην καλλιτεχνική σκηνή με την εντυπωσιακή νωπογραφία του *Ευαγγελισμού* στο ναό του Σαν Μαρτίνο, η οποία σήμερα έχει αποσπαστεί και διατηρείται στην Πινακοθήκη Ουφίτσι.΄Ηταν γι' αυτόν μια δοκιμασία, αφού δεν ήταν συνηθισμένος να φτιάχνει τοιχογραφίες. Τη φιλοτέχνησε λίγο πριν να φύγει για τη Ρώμη, το καλοκαίρι του 1481, ίσως


DANTE
PETRARCHA

14

14. Benedetto da Maiano, Giuliano da Maiano, Francione
Είσοδος της Αίθουσας των Κρίνων
1476-80, Φλωρεντία, Παλάτσο Βέκιο

15. Pietro Perugino
Η παράδοση των κλειδιών στον άγιο Πέτρο
1481-82, Ρώμη, Μουσεία του Βατικανού, Καπέλα Σιξτίνα

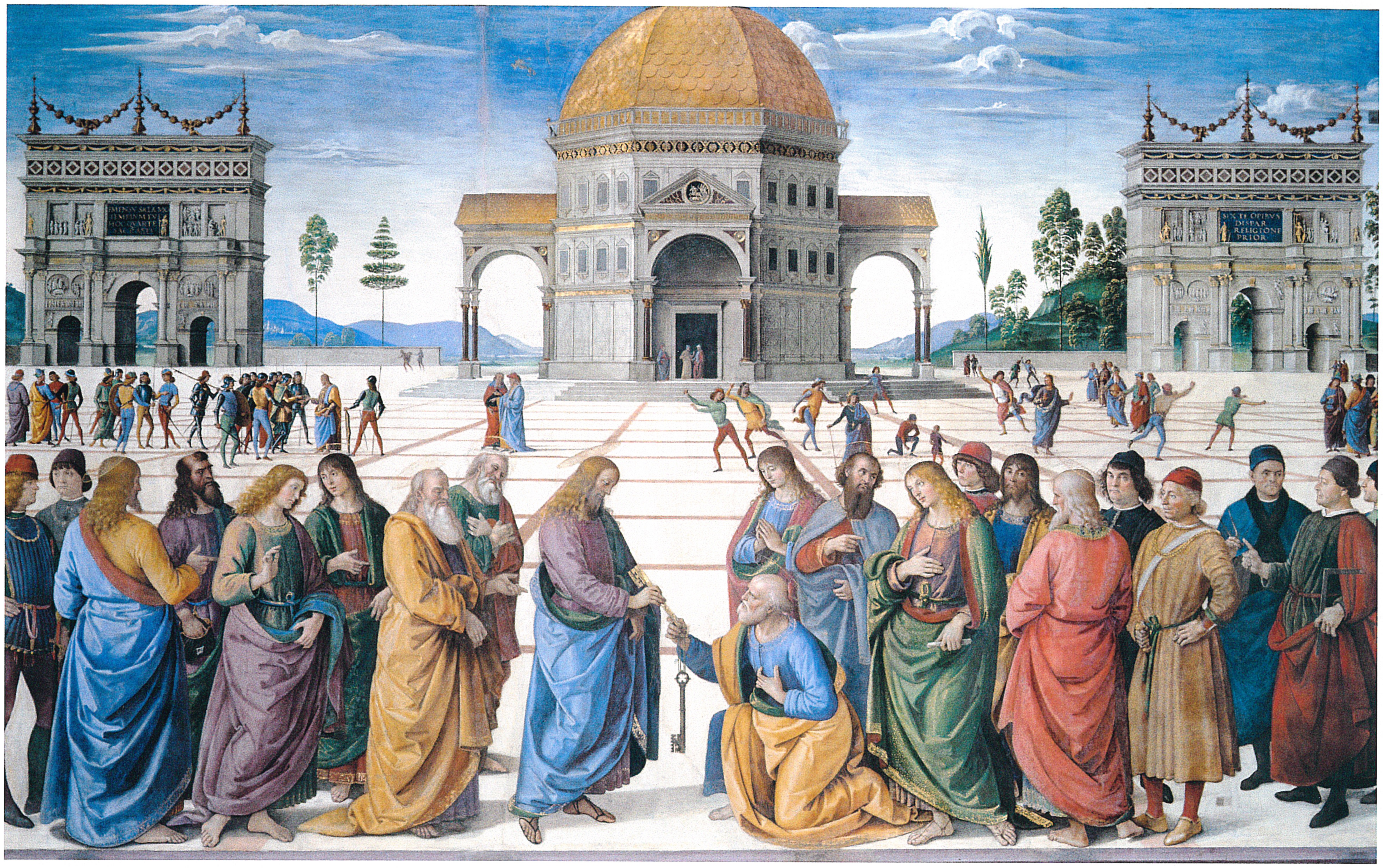
16. Cosimo Rosselli
Επί του Όρους Ομιλία και η θεραπεία του λεπρού
1481-82, Ρώμη, Μουσεία του Βατικανού, Καπέλα Σιξτίνα

μαζί με τα αδέρφια Γκιρλαντάιο, ενόψει της διακόσμησης της Καπέλα Σιξτίνα. Αρχικά ο πάπας Σίξτος Δ' είχε αναθέσει τη διακόσμησή της στον Περουτζίνο, του οποίου οι νωπογραφίες καταστράφηκαν μερικώς για να μείνει χώρος για τη *Δευτέρα Παρουσία* του Μικελάντζελο.

Η συμμετοχή των Φλωρεντινών αυτών δημιουργών στα έργα της Καπέλα Σιξτίνα, με τους οποίους συνεργάστηκε και ο Κόζιμο Ροσέλι, θα ήταν αδιανόητη μόλις ένα χρόνο πριν λόγω της εμπόλεμης κατάστασης μέχρι το 1481, έπειτα από τη συνωμοσία των Πάτσι, ανάμεσα στον πάπα και στον Λορέντσο τον Μεγαλοπρεπή. Ο ίδιος ο ποντίφικας έγραψε στη Σινιορία στις 25 Ιουλίου του 1478: «*Non enim agimus quicquam contra alios nisi contra illum ingratum, excommunicatum et haereticum filium iniquitatis Laurentium de Medicis*» – («Πράγματι, δεν δρούμε εναντίον άλλων, εκτός από εκείνον τον αγνώμονα, αφορισμένο και αιρετικό υιό της ανομίας, τον Λορέντσο τον Μεγαλοπρεπή»).

Οι καλές σχέσεις που αποκαταστάθηκαν ανάμεσα στον ποντίφικα και στον Λορέντσο των Μεδίκων, ο οποίος είχε εξασφαλίσει την ειρήνη χάρη στην παράτολμη αποστολή του στο βασιλιά της Νάπολης στις 6 Δεκεμβρίου του 1479, πρέπει να ευνόησαν την πρόσληψη των Φλωρεντινών δασκάλων στο πλευρό του Περουτζίνο για να τοιχογραφήσουν –κάτω από έναν έναστρο θόλο ζωγραφισμένο από τον Πιερ Ματέο ντ' Αμέλια, που εξαφανίστηκε έπειτα από επέμβαση του Μικελάντζελο και εντολή ενός άλλου Ντέλα Ρόβερε, του Ιουλίου Β'– τους τοίχους του παρεκκλησίου με μια ακολουθία από αγίους ποντίφικες και τμήματα με τη ζωή του Χριστού αντικριστά με επεισόδια της ζωής του Μωυσή, σύμφωνα με ένα εικονογραφικό πρόγραμμα που ετοίμασε πιθανότατα ο Μπαρτολομέο Πλάτινα, διευθυντής τότε της Βιβλιοθήκης του Βατικανού, θέλοντας να επισημάνει την ανωτερότητα της πνευματικής εξουσίας που εκπροσώπευαν οι ποντίφικες σε σχέση με την πρόσκαιρη εξουσία των άλλων ηγεμόνων. Ο Μποτιτσέλι έκανε την προσωπογραφία εννέα ποντίφικων στο ανώτερο επίπεδο και τρεις από τις μεγαλύτερες νωπογραφίες στο μεσαίο: *Η εβραϊκή θυσία και οι πειρασμοί του Χριστού, Σκηνές από τη ζωή του Μωυσή, Η εξέγερση των Εβραίων κατά του Μωυσή.* Έπαιξε δηλαδή το δεύτερο πιο σημαντικό ρόλο έπειτα από τον Περουτζίνο, πρώτο εντολοδόχο της παραγγελίας.

Μόλις γύρισε στη Φλωρεντία, ο Μποτιτσέλι πρέπει να έλαβε την εντολή για την εκτέλεση του έργου *Παλλάδα και Κένταυρος*, ενός πίνακα που το 1498 βρισκόταν στην κατοικία του Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο των Μεδίκων στην οδό Λάργκα. Το έργο συμβολίζει τη γαλήνια υπεροχή της *Λογικής πάνω στις Αισθήσεις* και, όπως μαρτυρά η παρουσία των δαχτυλιδιών των Μεδίκων, κεντημένων στο ένδυμα της θεάς, ήταν πιθανότατα παραγγελία του κλάδου του Κόζιμο του Πρεσβύτερου, δώρο του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς για το γάμο του ξαδέρφου

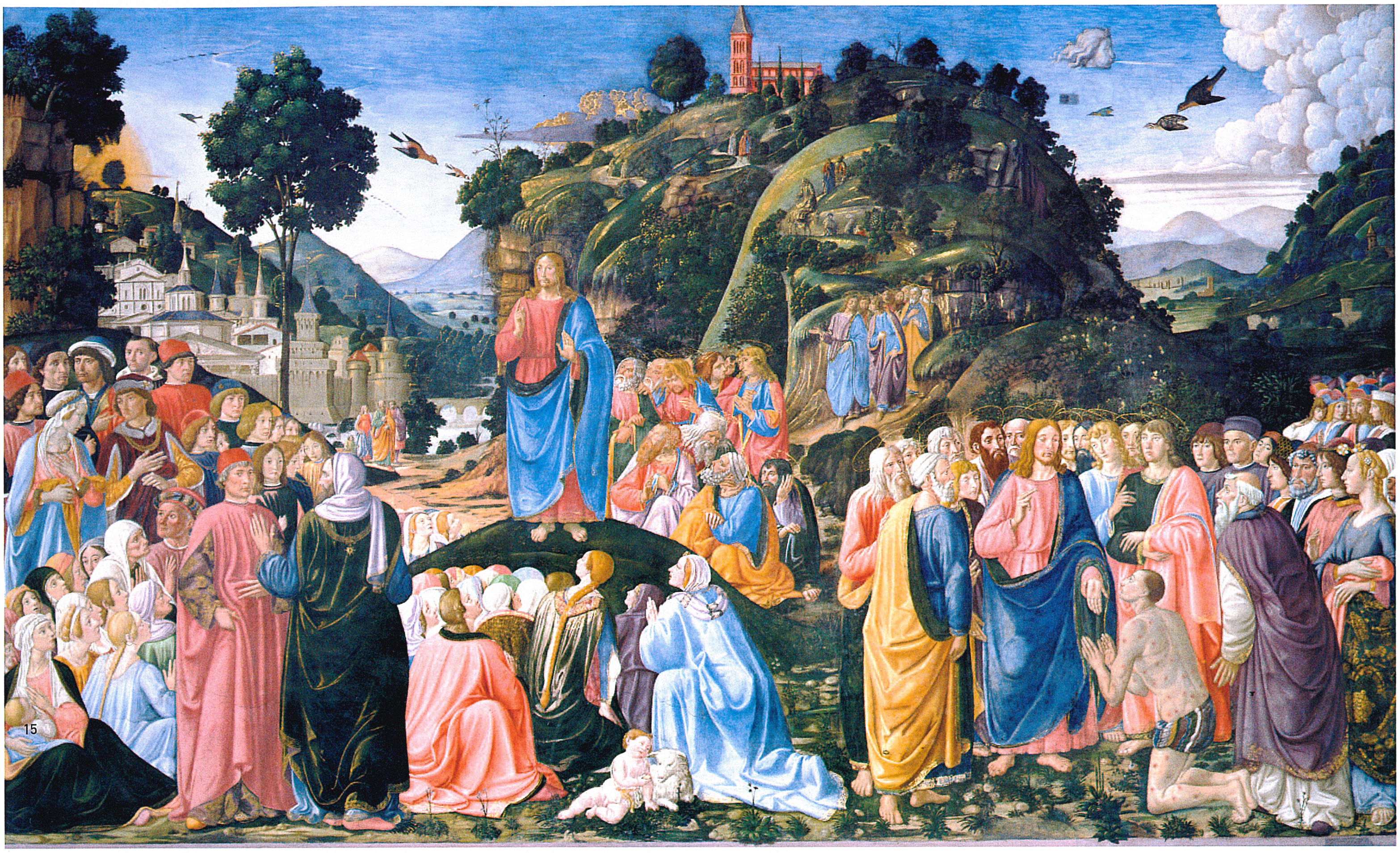


15

του με τη Σεμιράμιντε Απιάνι, των ηγεμόνων του Πιομπίνο. Τους γάμους είχε σκεφτεί και οργανώσει προσεκτικά ο ίδιος στο πλαίσιο μιας πολιτικής συμμαχιών και συμφερόντων που αφορούσε τους συγγενείς του και τις οικογένειες που σχετίζονταν με τους Μεδίκους. Έτσι, στις αρχές του 1483 οι δεύτεροι γάμοι του Τζανότσο ντι Αντόνιο Πούτσι και της Λουκρέτσια ντι Πιέρο ντι Τζοβάνι Μπίνι –και οι δύο από οικογένειες των Μεδίκων– πρέπει να είχαν την υποστήριξη του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς. Το επιβεβαιώνει η παρουσία του οικοσήμου του, μέσα σε ένα στεφάνι από δάφνη, ανάμεσα σε εκείνα των δύο συζύγων στο *Γεύμα στο πευκόδασος* (Μουσείο του Πράδο) και στο *Γαμήλιο γεύμα* (Παλάτσο Πούτσι). Οι πίνακες αυτοί ανήκουν σε ένα τετράπτυχο για γαμήλιο ερεισίνωτο, έργο του Μποτιτσέλι και του εργαστηρίου του, με ιστορίες από την ωμή νουβέλα του Βοκάκιου για τον Ναστάζιο ντέλι Ονέστι. Αυτή η επιλογή δεν πρέπει να ήταν ξένη στον Λορέντσο, που ήταν θιασώτης της μελέτης και της επανεκτίμησης των έργων στα κοινά ιταλικά του Βοκάκιου.

Για το ερεισίνωτο, πιθανότατα του οίκου Βεσπούτσι, όπως συνάγεται από τις σφήκες (οικόσημο της οικογένειας), που βγαίνουν από τη φωλιά πίσω από τον κοιμισμένο θεό, ενοχλημένες από το θόρυβο του βούκινου ενός μικρού σάτυρου, πρέπει να προοριζόταν και ο πίνακας *Αφροδίτη και Άρης* (Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη). Ο πίνακας αυτός βγήκε εκείνη την περίοδο από το εργαστήριο στην οδό Νουόβα για να διακοσμήσει την κατοικία ενός άγνωστου μέλους της οικογένειας Βεσπούτσι, που κατοικούσε στον ίδιο δήμο και στην ίδια συνοικία με το ζωγράφο. Για τους Βεσπούτσι, που είχαν άριστες σχέσεις με τους Μεδίκους, ο Σάντρο είχε τοιχογραφήσει τον *Άγιο Αυγουστίνο* στο ναό των Ονισάντι.

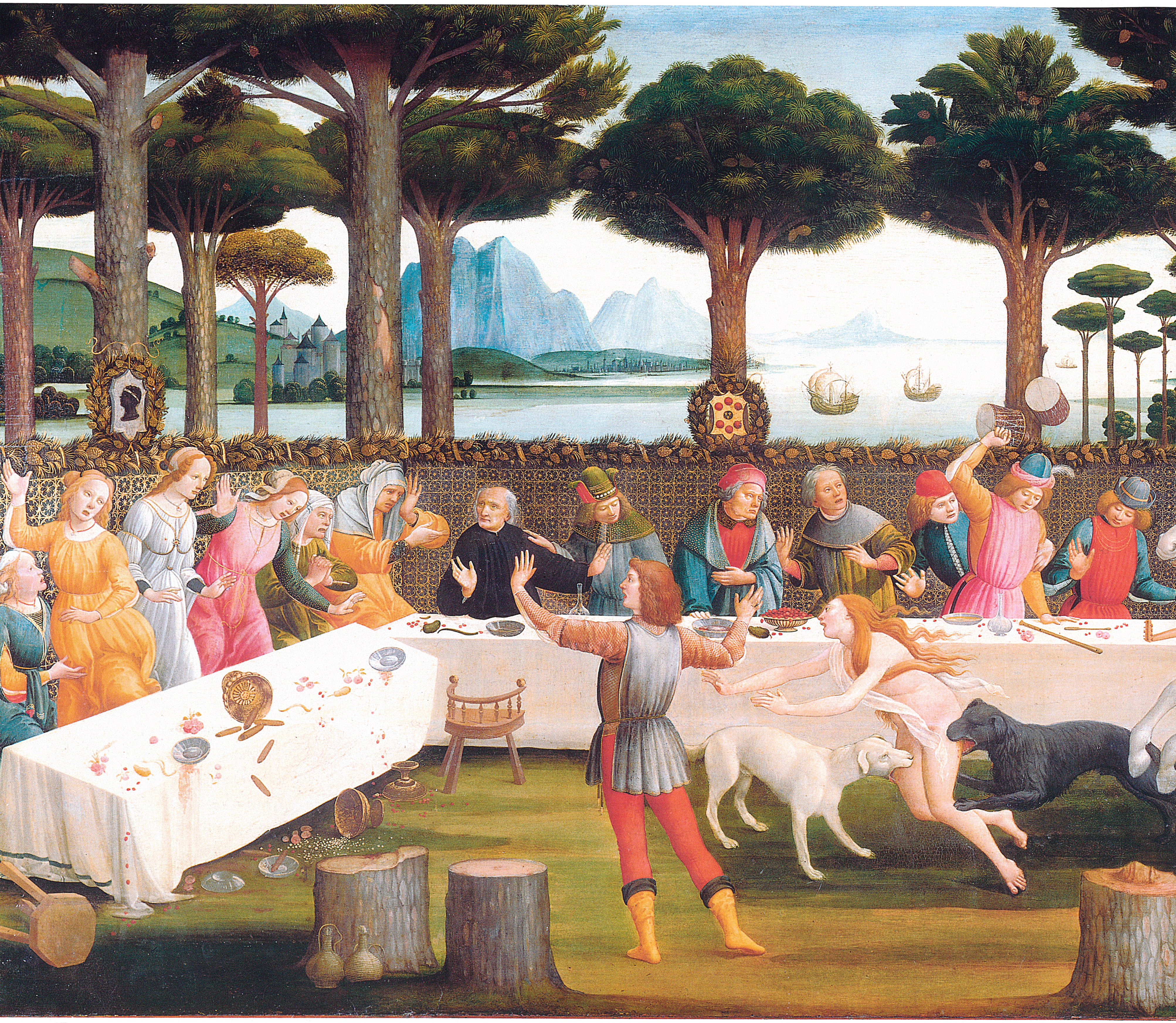
Στην παραγωγή του Μποτιτσέλι αυτής της περιόδου πρέπει να συμπεριληφθεί και το τόντο, ο κυκλικός πίνακας, για άγνωστο



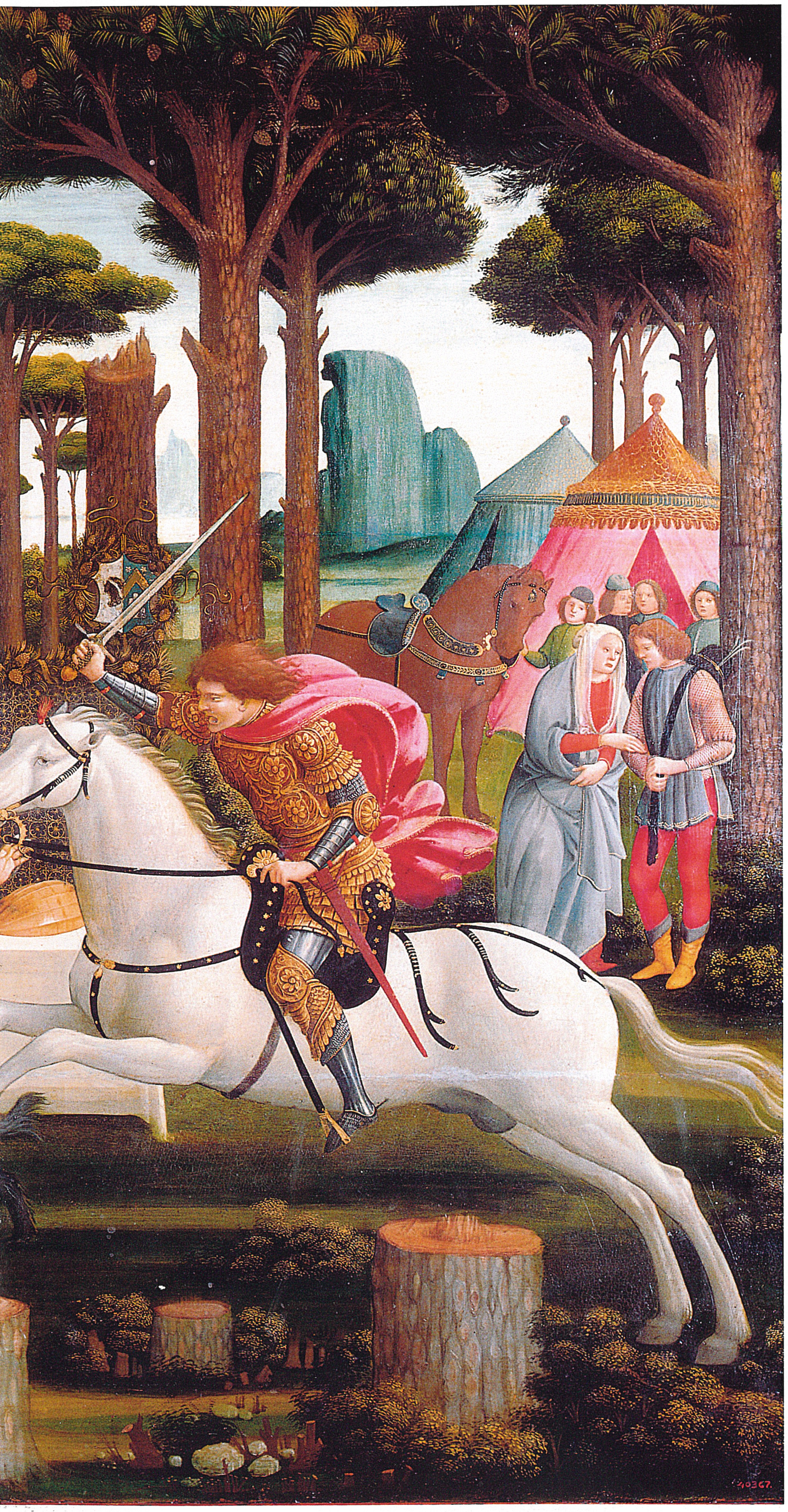
16

πελάτη με την *Παναγία και το Θείο Βρέφος με πέντε αγγέλους* (*Παναγία του Magnificat*) (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι), μια πρωτότυπη σύνθεση με αρμονία ανάμεσα στις μορφές, ένα έργο πολύ γνωστό στη Φλωρεντία, αν κρίνουμε από τον αριθμό των γνωστών αντιγράφων που έγιναν από το εργαστήρι, και σε μικρότερα μεγέθη. Πιθανότατα, ξανά για τον Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο, το νεαρό ξάδερφο του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς, πρέπει να φιλοτέχνησε ο Σάντρο με τέμπερα σε μουσαμά (παλαιότερα τη χρησιμοποιούσε σε ξύλο, όπως συνηθιζόταν το 15ο αιώνα) τη *Γέννηση της Αφροδίτης* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι). Το 16ο αιώνα, την εποχή που γράφει ο Βαζάρι, βρισκόταν στη Βίλα ντι Καστέλο. Ο πίνακας, που είχε διάσημο προηγούμενο στην αρχαιότητα σε ένα έργο του Απελλή, το οποίο ο Μποτιτσέλι είχε γνωρίσει από τους σύγχρονούς του ανθρωπιστές, αποτελεί μαζί με την *Αλληγορία της Άνοιξης* ένα από τα πιο σπουδαία έργα της ωριμότητας του Σάντρο, ευαίσθητου και συνειδητού ερμηνευτή του ανανεωμένου ενδιαφέροντος και της αναγέννησης των κλασικών μύθων από τον κύκλο των ανθρωπιστών της εποχής του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς, ιδιαίτερα από τον Πολιτσάνο.

Από το 1480 καθηγητής της ποίησης και της ρητορικής στο Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Στούντιο Φιορεντίνο, έπειτα από επιθυμία του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς, ο Πολιτσάνο συνέθεσε το 1483 το *Rusticus*, εισαγωγή στα *Γεωργικά* του Ησιόδου και του Βιργιλίου, και το 1485 το *Ambra*, που αφορούσε τον Όμηρο και την ποίησή του. Όταν ο έμπορος Τζοβάνι ντε Μπάρντι επέστρεψε στη Φλωρεντία το 1483 από την Αγγλία, έδρα των λαμπρών και επιτυχημένων εμπορικών και τραπεζικών επιχειρήσεών του, τις οποίες για κάποιο καιρό ανέπτυσσε στο πλαίσιο της τράπεζας των Μεδίκων, πρέπει να παρήγγειλε στον Μποτιτσέλι και στον Τζουλιάνο ντα Σάνγκαλο, αντίστοιχα, το ρετάμπλ με την *Παναγία με το Θείο Βρέφος και τους αγίους Ιωάννη*



17



17. Bartolomeo di Giovanni από σχέδιο του Botticelli
Η ιστορία του Ναστάτζιο ντέλι Ονέστι, Γεύμα στο πευκόδασος
1483, Μαδρίτη, Μουσείο του Πράδο

Βαπτιστή και Ευαγγελιστή (Κρατικά Μουσεία του Βερολίνου) και εκείνο με τη χαμένη κορνίζα, με την οποία βρισκόταν πάνω από την Αγία Τράπεζα του παρεκκλησίου του Αγίου Πνεύματος – γι' αυτά αμείφθηκαν το πρώτο μισό του 1485.

Ο Σάντρο έτυχε να εργαστεί και για τους Τορναμπουόνι, οι οποίοι ήταν άρρηκτα συνδεδεμένοι με τους Μεδίκους, αφού η Λουκρέτσια, αδερφή του Τζοβάνι ντι Φραντσέσκο, θησαυροφύλακα του πάπα κάποια περίοδο, ήταν η χήρα του Πιέρο Γκοτόζο και μητέρα του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς. Ύστερα από τους γάμους του Λορέντσο Τορναμπουόνι, γιου του Τζοβάνι ντι Φραντσέσκο, με την Τζοβάνα ντι Μάζο ντέλι Αλμπίτζι, που έλαβαν χώρα στις 7 Οκτωβρίου του 1486, ο καλλιτέχνης κλήθηκε να τοιχογραφήσει μια στοά στην έπαυλη της οικογένειας στο Κιάσο Ματσερέλι στα περίχωρα της Φλωρεντίας. Στις νωπογραφίες, που έχουν αποσπαστεί και σήμερα βρίσκονται στο Μουσείο του Λούβρου, συγκαταλέγονται *Ο Λορέντσο Τορναμπουόνι να οδηγείται μπροστά στις Ελεύθερες Τέχνες* και *Η Αφροδίτη με τις Τρεις Χάριτες που προσφέρουν ένα δώρο στην Τζοβάνα ντέλι Αλμπίτζι*. Οι νωπογραφίες, η εκτέλεση των οποίων έγινε από το εργαστήρι του Μποτιτσέλι πάνω σε προσχέδια του δασκάλου, αποτελούν μοναδική περίπτωση μέσα στην πληθώρα των παραγγελιών των Τορναμπουόνι, που πάντα προτιμούσαν τον Γκιρλαντάιο.

Εννέα χρόνια μετά τους «ατιμωτικούς» πίνακες των συνωμοτών,

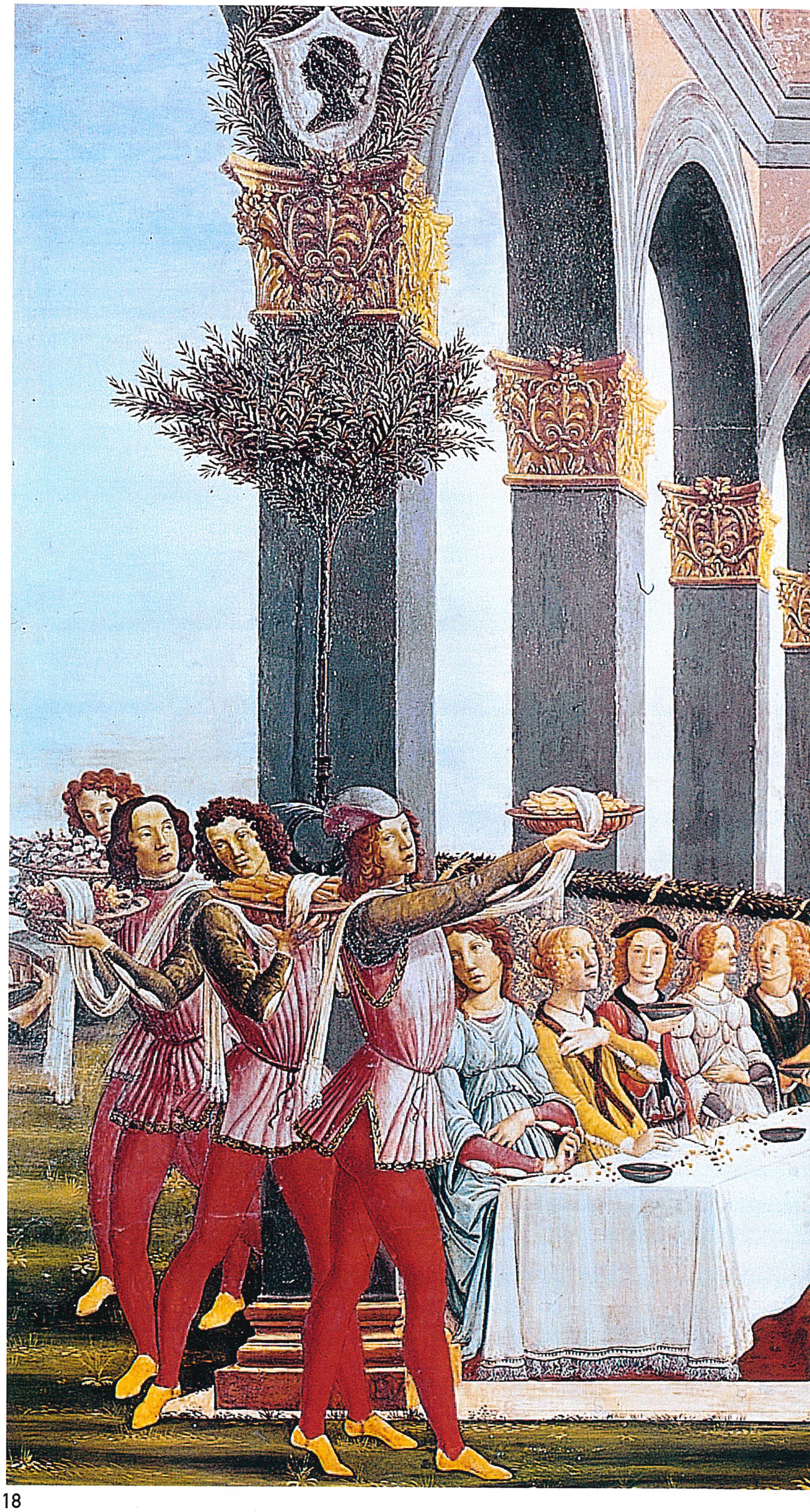
18. Sandro Botticelli (;) και εργαστήρι
Η ιστορία του Ναστάτζιο ντέλι Ονέστι (τέσσερα επεισόδια), Γαμήλιο γεύμα
1483, Φλωρεντία, Παλάτσο Πούτσι

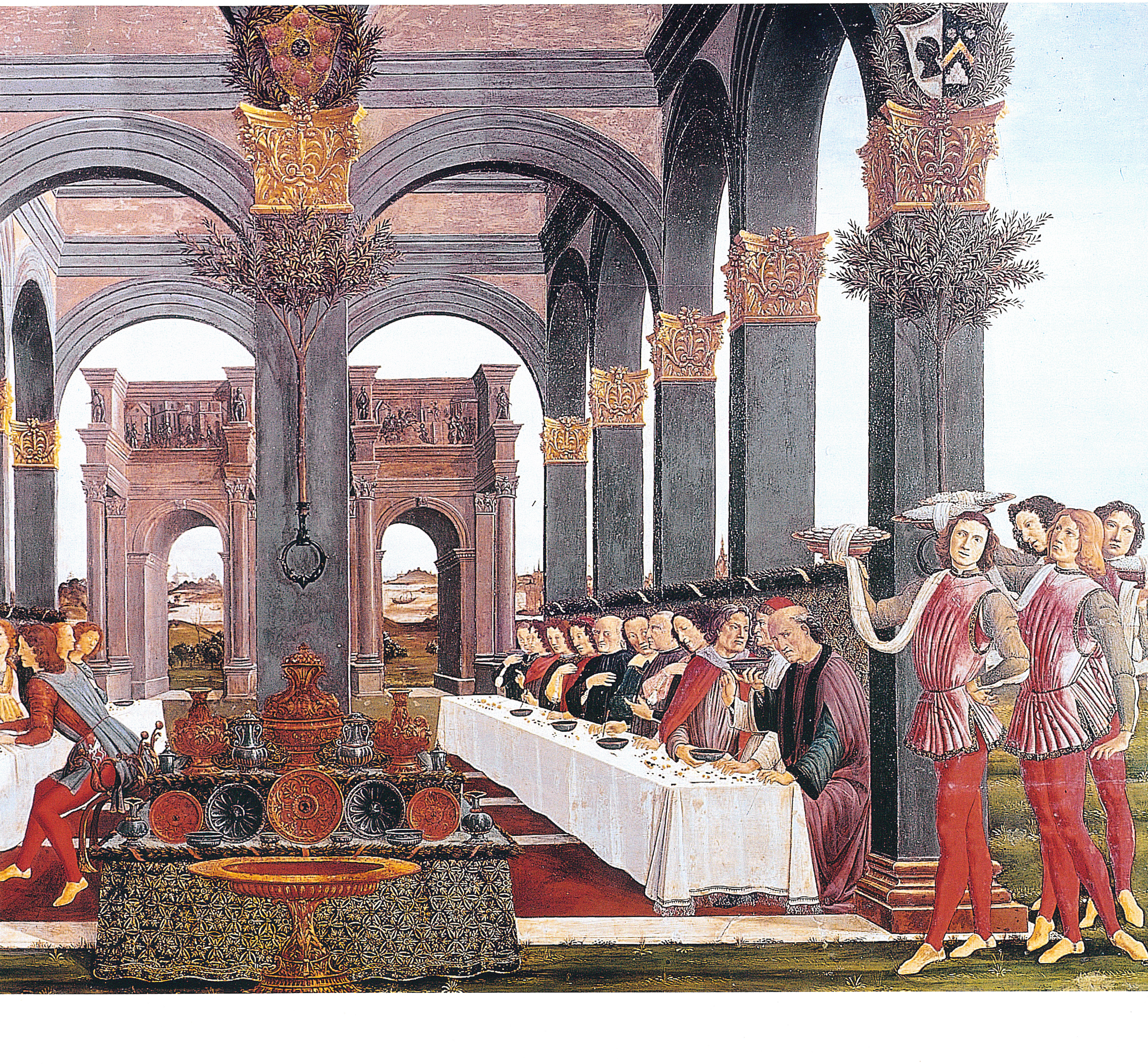
19. Εργαστήρι του Sandro Botticelli πάνω σε προσχέδια του Δασκάλου
Ο Λορέντσο Τορναμπουόνι οδηγείται μπροστά στις Ελεύθερες Τέχνες
1486-88 περίπου, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου

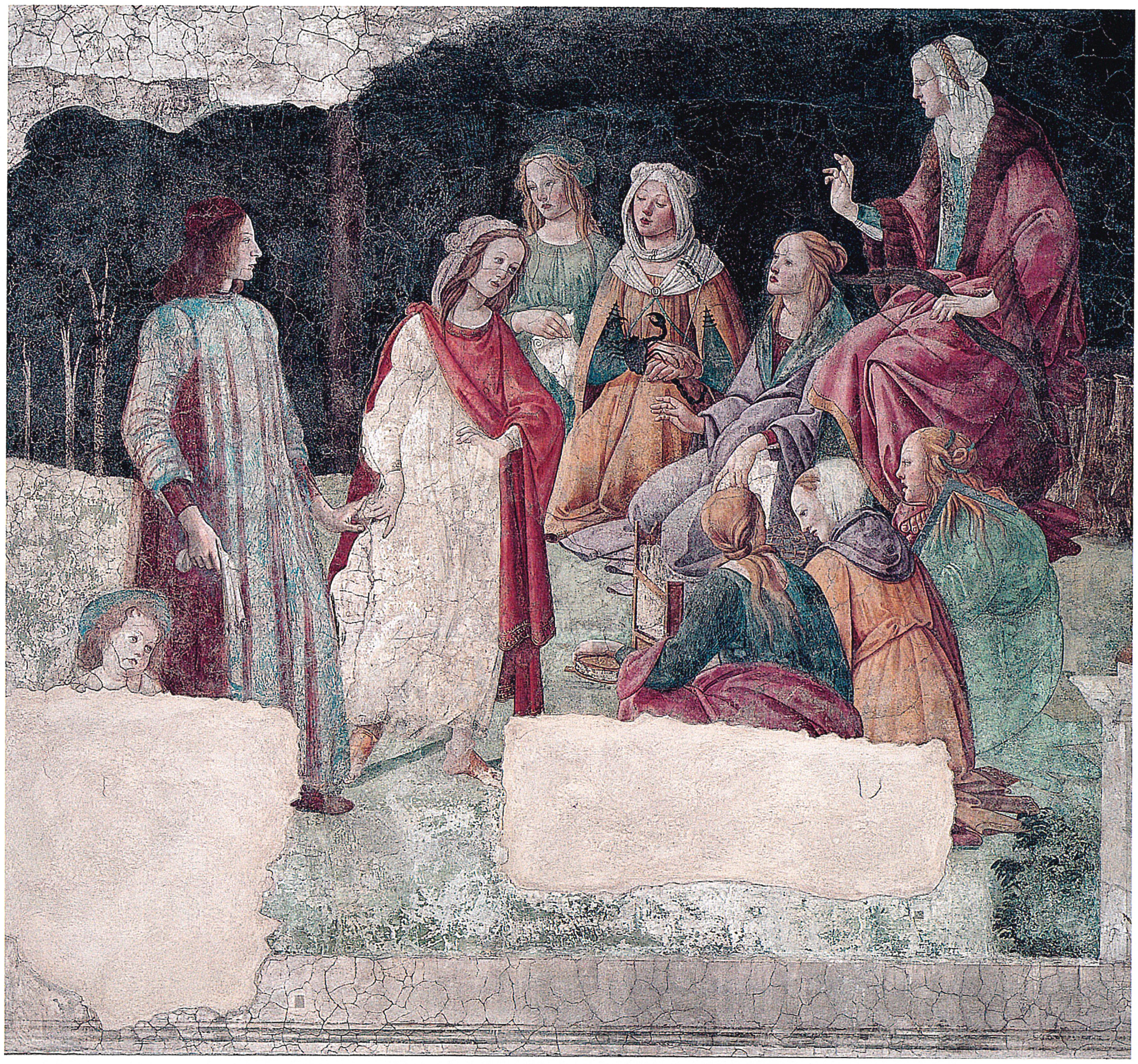
20. Εργαστήρι του Sandro Botticelli πάνω σε προσχέδια του Δασκάλου
Η Αφροδίτη και οι Τρεις Χάριτες που προσφέρουν ένα δώρο στην Τζοβάνα ντέλι Αλμπίτζι
1486-88 περίπου, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου

ανατέθηκε στον Μποτιτσέλι μια ακόμα δημόσια παραγγελία, όμως αυτή τη φορά όχι από το Ποινικό Δικαστήριο, αλλά από το Δικαστήριο των Μασάι ντι Κάμερα που είχε την έδρα του στο Παλάτσο ντέι Σινιόρι και ασχολούνταν με την τήρηση των εγγράφων και την οικονομική διαχείριση της Σινιορία. Πρόκειται για τον κυκλικό πίνακα, την *Παναγία και το Θείο Βρέφος με έξι αγγέλους* (*Παναγία με το ρόδι*) που ακόμα και σήμερα πλαισιώνεται από την αυθεντική του κορνίζα, την οποία πιθανόν σκάλισε και ζωγράφισε ο Τζουλιάνο ντα Σανγκάλο και την επιχρύσωσε με κρίνους της Γαλλίας – σαφής αναφορά του προορισμού του για την επίπλωση του Παλάτσο Βέκιο, όπου μια ολόκληρη αίθουσα διακοσμήθηκε με άνθη κρίνων τη δεκαετία του '80, προς τιμήν του έθνους πέρα από τις Άλπεις, προστάτη και συμμάχου της Φλωρεντίας από το Μεσαίωνα.

Ο Σάντρο, ολοένα και πιο συνδεδεμένος με τον κύκλο των Μεδίκων στα τέλη της δεκαετίας του '80, εργάστηκε πάνω σε ένα τόντο, το οποίο δεν έχει μεν βρεθεί, αλλά, σύμφωνα με ντοκουμέντα, προοριζόταν για τον Λουίτζι ντ' Ουγκολίνο Μαρτέλι, που ήταν μέλος μιας οικογένειας που είχε ανέκαθεν στενούς δεσμούς με τους Μεδίκους, και γι' αυτό ιδιοκτήτης ενός παρεκκλησίου στην εκκλησία του Σαν Λορέντσο των Μεδίκων.


18

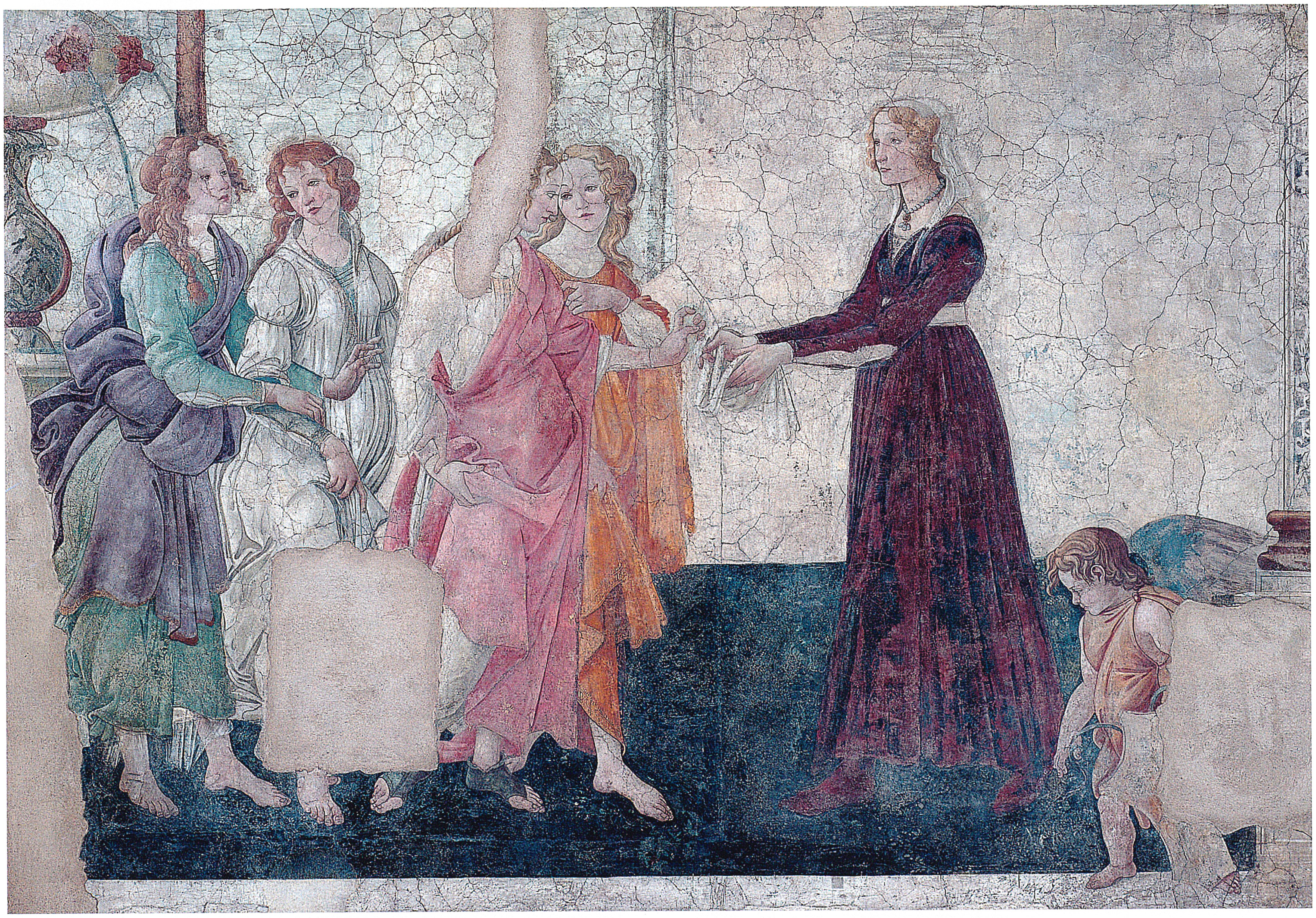



19

Στις 19 Μαρτίου 1489 ο ζωγράφος ολοκλήρωσε το γεμάτο κίνηση *Ευαγγελισμό*, το οποίο είχε φιλοτεχνήσει για τον υποδηματοποιό και αργότερα τραπεζίτη Μπενεντέτο ντι σερ Φραντσέσκο Γκουάρντι, που, κρίνοντας από τα πολυάριθμα δημόσια έργα που ανέλαβε, ήταν και αυτός ευνοούμενος των Μεδίκων. Ο πίνακας (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι), που σώζεται μέχρι σήμερα με το αυθεντικό του πλαίσιο, τοποθετήθηκε στη θέση του, κατά τα θυρανοίξια του παρεκκλησίου του ναού του Τσεστέλο, ο οποίος σήμερα ονομάζεται Σάντα Μαρία Μανταλένα ντέι Πάτσι, στις 26 Ιουνίου του 1490.

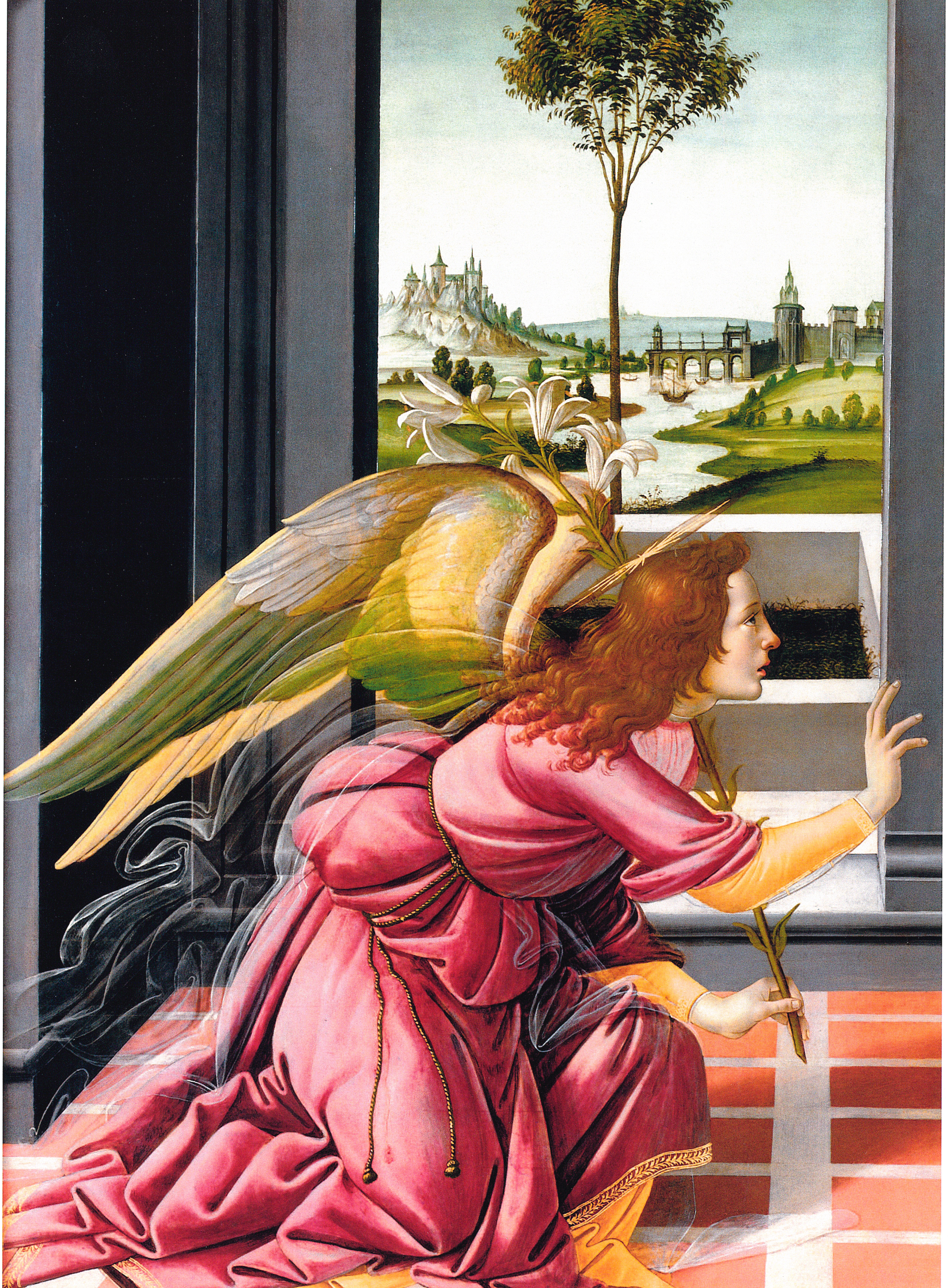
Την ίδια περίοδο η ισχυρή συντεχνία των χρυσοχόων, οι οποίοι ήταν μέλη της Συντεχνίας Ντι Πορ Σάντα Μαρία ή, αργότερα, της Συντεχνίας ντε λα Σέτα, ανέθεσε στον Μποτιτσέλι τη μνημειώδη σύνθεση *Στέψη της Παναγίας και τέσσερις άγιοι* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι) για το παρεκκλήσι που ήταν αφιερωμένο στον πολιούχο τους, Σαντ' Ελίζιο (ή, κατά τη φλωρεντινή διάλεκτο, Σαντ' Αλό), στη δομινικανή εκκλησία του Αγίου Μάρκου. Εκεί κήρυττε τότε ο μοναχός Τζιρόλαμο Σαβοναρόλα από τη Φεράρα, ο οποίος ήρθε στη Φλωρεντία το 1482 και για μερικά χρόνια βάλθηκε να αναστατώνει την πόλη, φερόμενος ενάντια στη διαφθορά των ηθών και εξωθώντας το ακροατήριό του σε μια χριστιανική μεταρρύθμιση της κοινωνίας. Ο απόηχος των κηρυγμάτων του είναι εμφανής στον οραματιστή άγιο Ιωάννη, στα αριστερά του πλήθους αγίων, μεταξύ των οποίων διακρίνονται οι στοχαστές Αυγουστίνος και Τζιρόλαμο, Δάσκαλοι της Εκκλησίας, καθώς και ο επίσκοπος Ελίζιο.

Ο Λορέντσο ο Μεγαλοπρεπής, ειδικός στα πολιτικά συνοικέσια, σύμβουλος των ισχυρών και των ομοίων του, υπεύθυνος



20

για τη διασπορά που απομάκρυνε πολλούς καλλιτέχνες από τη Φλωρεντία συστήνοντάς τους σε πλούσιους αγοραστές, όπως ο καρδινάλιος Καράφα (για τον Φιλιπίνο Λίπι) και ο βασιλιάς της Νάπολης (για τον Τζουλιάνο ντα Μαϊάνο), λάτρης της αρχιτεκτονικής και της μουσικής, περιζήτητος για τη σωστή του κρίση επί των καλλιτεχνικών εγχειρημάτων, πλησίαζε τώρα προς στο τέλος της ζωής του, ολοένα πιο καταβεβλημένος από την αμείλικτη κληρονομική ποδάγρα που προσπαθούσε να αντιμετωπίσει με ιαματικές θεραπείες. Ωστόσο, η τελευταία περίοδος της ζωής του υπήρξε μεγαλοπρεπής και η πόλη τα δύο τελευταία του χρόνια είχε την ευκαιρία να απολαύσει γιορτές και θεάματα, όπως ήταν η Μασκεράτα στις 20 Φεβρουαρίου του 1490 στη διάρκεια του καρναβαλιού, με τα *Αλληγορικά άρματα των επτά πλανητών*, εμπνευσμένη από τη δική του *Ωδή των επτά πλανητών*. Μετά τη Μασκεράτα ακολούθησε η Αναπαράσταση των Παθών, στις 17 Φεβρουαρίου του 1491, που ο ίδιος είχε συνθέσει και ανεβάσει στη σκηνή, με μουσική του Φλαμανδού Χάινριχ Ίζαακ και παρουσιάστηκε στο μοναστήρι του Σαν Μπαρνάμπα από το θίασο Κομπανία ντελ Βαντζελίστα, στον οποίο συμμετείχαν τα παιδιά του. Τον επόμενο Ιούνιο ήταν η τελευταία φορά που παρευρέθηκε στις εορταστικές εκδηλώσεις του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, στις οποίες προσέδωσε εξαιρετική λαμπρότητα και μεγαλοπρέπεια η ιδέα του να αναπαραστήσει με 15 άρματα τους ρωμαϊκούς θριάμβους. Εκείνος που ανέκαθεν προωθούσε τον εμπλουτισμό των συλλογών της οικογένειας μέσω του μαικηνισμού, τα τελευταία δύο χρόνια της ζωής του αποφάσισε να αλλάξει κατεύθυνση, καθώς έπαψε να καλεί τους μεγαλύτερους ζωγράφους της εποχής να δουλέψουν γι' αυτόν, με εξαίρεση την



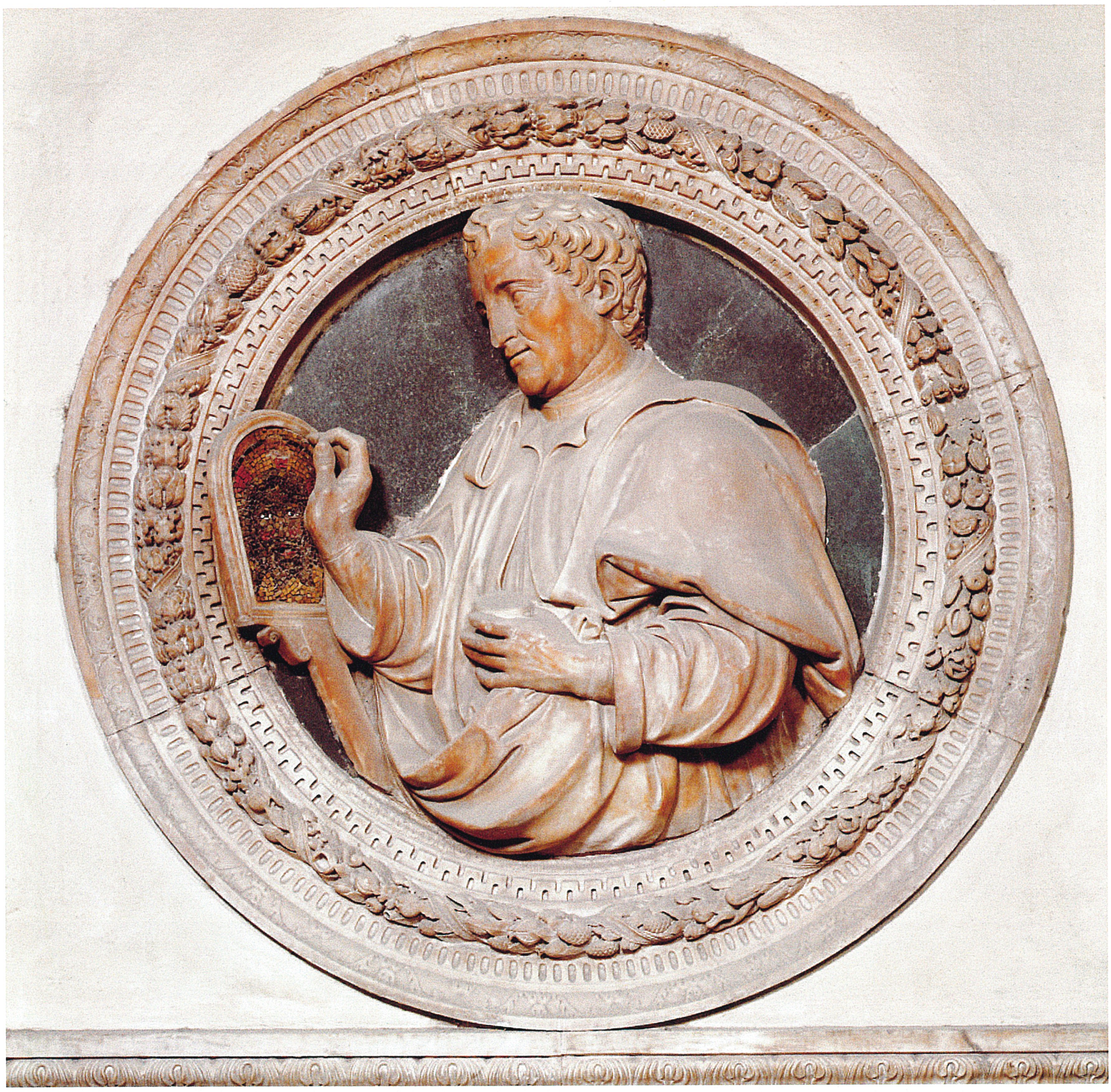
21. Sandro Botticelli
Ευαγγελισμός
(Ευαγγελισμός του Τσεστέλο)
1488-89, Φλωρεντία,
Πινακοθήκη Ουφίτσι

22. Benedetto da Maiano
Μνημείο του Τζότο
1490 περίπου, Φλωρεντία,
Σάντα Μαρία ντελ Φιόρε

23. *Κύπελλο σε σχήμα κάλυκα από κόκκινο ίασπη και επιχρυσωμένο ασήμι*
Φλωρεντία, Μουσείο Ασημικών

24. *Ίκαρος και Δαίδαλος*
Καμέο από σαρδόνυχα
Νάπολη,
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

22



ανάθεση ενός έργου μικρής σημασίας έξω από τη Φλωρεντία, τη διακόσμηση της έπαυλης του Σπενταλέτο, στη Βολτέρα, την οποία επέλεξε επειδή βρισκόταν κοντά στα ιαματικά λουτρά. Τα ονόματα των καλλιτεχνών που εργάστηκαν εκεί τα γνωρίζουμε από μια αναφορά που έλαβε ο δούκας του Μιλάνο Λουδοβίκος ιλ Μορό από ένα Μιλανέζο αντιπρόσωπό του, τη δεκαετία του 1490. Η μοναδική πληροφορία που έχουμε σε σχέση με το θέμα της νωπογραφίας της έπαυλης προέρχεται από τον Γκιρλαντάιο, μας τη μεταφέρει ο Βαζάρι, και έχει ως εξής: «*Πρόκειται για την ιστορία του Ηφαίστου, όπου εργάζονται πολλοί άντρες γυμνοί, σφυρηλατώντας κεραυνούς του Δία*». Πιθανόν, μια Αλληγορία της Φωτιάς, αν επρόκειτο για ένα μυθολογικό κύκλο που συμβόλιζε τα τέσσερα στοιχεία της φύσης, όπως εκείνος που συναντάμε αργότερα, την περίοδο του Βαζάρι, στην ομώνυμη αίθουσα του Παλάτσο Βέκιο.

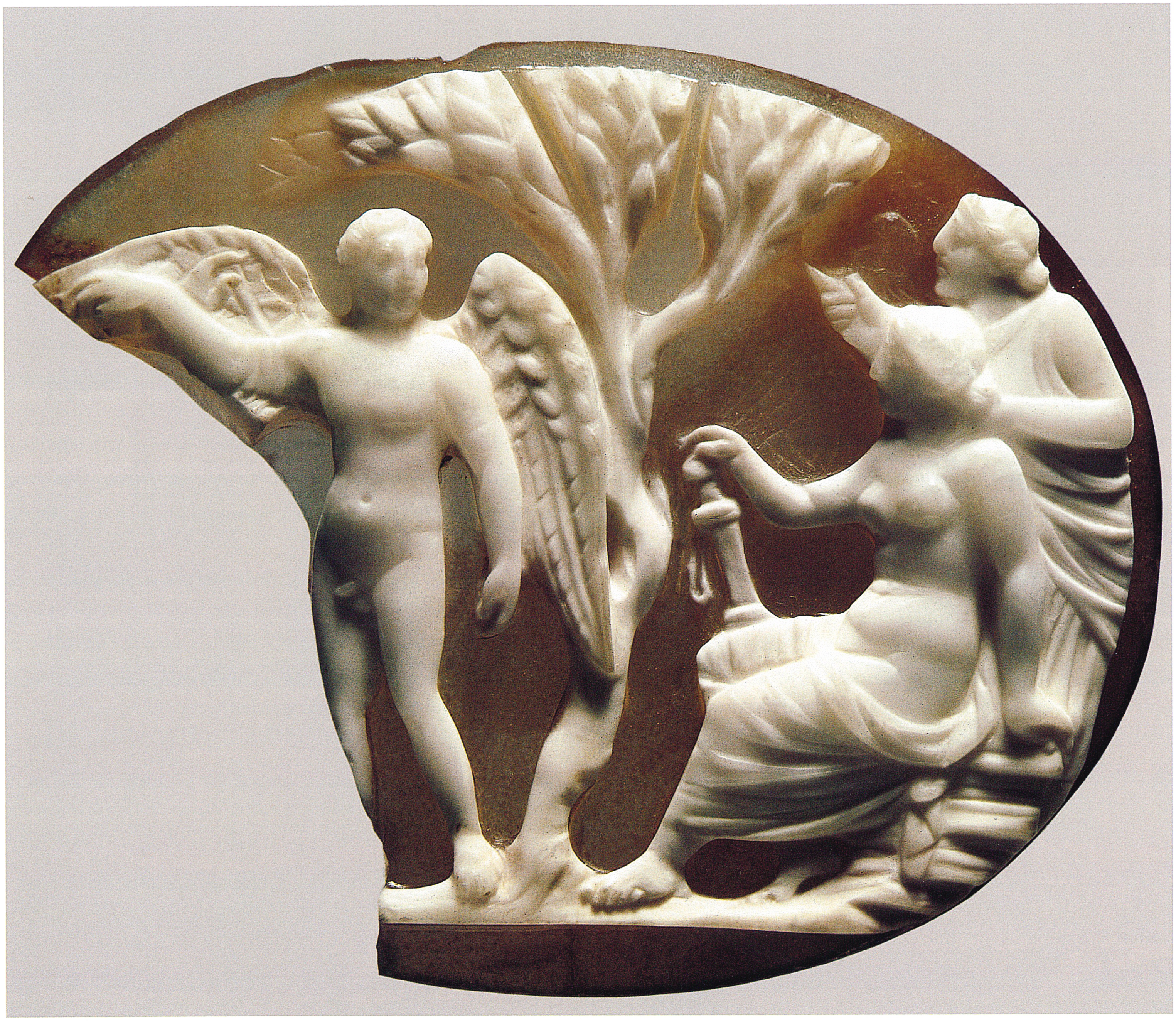
Ο Μποτιτσέλι, στις 17 Δεκεμβρίου του 1490, δούλευε πάνω στη νωπογραφία του στην έπαυλη του Σπενταλέτο, σύμφωνα με την ημερομηνία μιας επιστολής του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς, η οποία δεν διασώζεται και προοριζόταν για τον καλλιτέχνη μέσω του Τζοβάνι Κάμπι. Στις 18 Μαΐου της επόμενης χρονιάς τού ανατέθηκε, μαζί με τον Γκεράρντο και τον Μόντε ντι Τζοβάνι, να διακοσμήσει με ψηφιδωτά το μισό θόλο του παρεκκλησίου του Σαν Τζανόμπι. Αυτοί που είχαν αναθέσει τον άλλο μισό θόλο στους αδερφούς Ντομένικο και Νταβίντ Γκιρλαντάιο έπρατταν σύμφωνα με την επιθυμία του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς –που διοργάνωσε και διαγωνισμό για την ολοκλήρωση της πρόσοψης του καθεδρικού, ένα έργο που είχε ξεκινήσει στα τέλη του 12ου αιώνα από τον Αρνόλφο ντι Κάμπιο– να χρησιμοποιηθεί η παλιά τεχνική του ψηφιδωτού. Εξαιτίας αυτής της επιθυμίας, βλέπουμε τον Τζότο να απεικονίζει με ψηφίδες και όχι να ζωγραφίζει την προσωπογραφία του Μπενεντέτο ντα Μαϊάνο, την οποία συνόδευε και ένας επιτάφιος ύμνος του Πολιτσάνο, πάνω σε έναν από τους μεγαλύτερους τοίχους του καθεδρικού, που προοριζόταν να φιλοξενήσει μια σειρά αναπαραστάσεων των ενδοξότερων στιγμών της Φλωρεντίας, στις οποίες συγκαταλεγόταν και ο μουσικός Αντόνιο Σκουαρτσαλούπι.

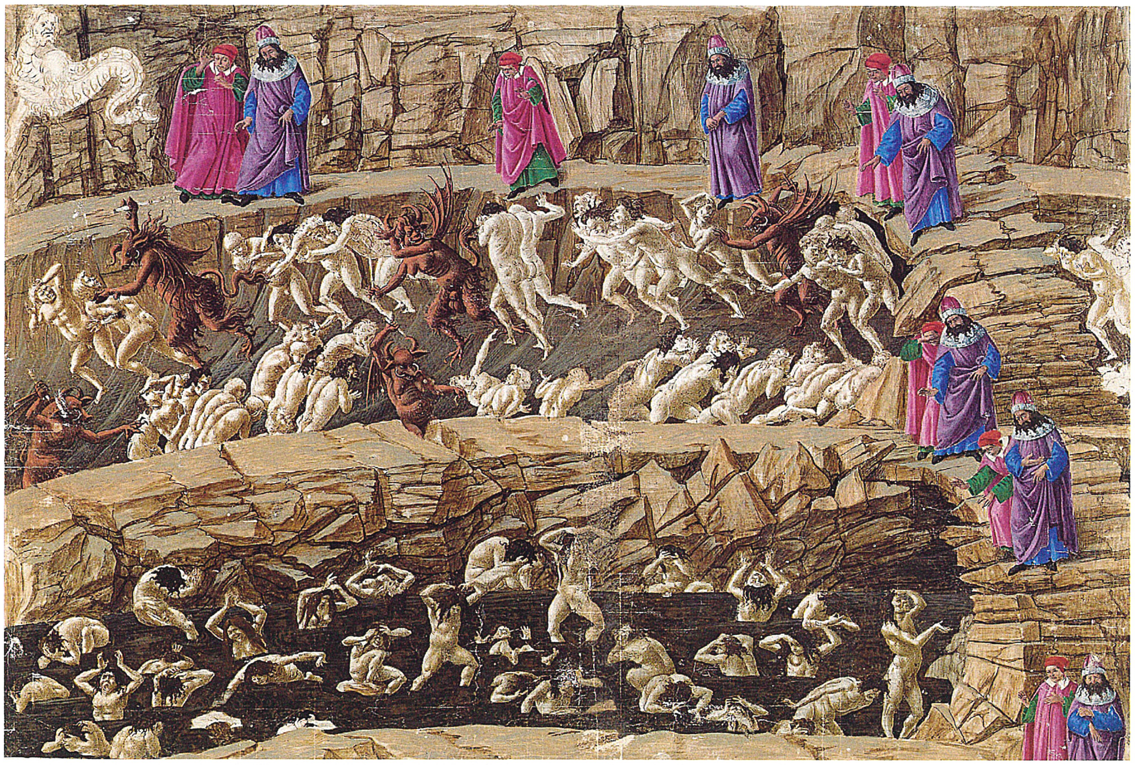
Ο κήπος με τα αρχαία που δημιούργησε ο Λορέντσο στην εκκλησία του Σαν Μάρκο, αν δεν αποτέλεσε, όπως αναφέρει ο Βαζάρι, πραγματικό σχολείο για τους νέους καλλιτέχνες, σίγουρα ήταν στη διάθεσή τους, για να αντιγράψουν όλα εκείνα τα αξιοσέβαστα σχέδια που πλάι στις νωπογραφίες του παρεκκλησίου Μπρανκάτσι στην εκκλησία Σάντα Μαρία ντελ Καρμίνε αποτε-

23

λούσαν απαραίτητα και υποχρεωτικά στοιχεία στην εκπαίδευσή τους. Στις 8 Απριλίου του 1492 ο Λορέντσο ο Μεγαλοπρεπής έσβησε γαλήνια στην ήσυχη έπαυλη του Καρέτζι, ακούγοντας, όσο αυτό ήταν δυνατόν, την ανάγνωση των Παθών του Χριστού, σύμφωνα με αναφορές του Πολιτζιάνο.

Ο Λαντούτσι αναφέρει: «*Πολλοί ήταν οι οιωνοί που φανέρωσαν τη σπουδαιότητα αυτού του θανάτου. Λίγο πριν είχε εμφανιστεί ο κομήτης, ακούστηκαν να ουρλιάζουν λύκοι, μια γυναίκα στη συνοικία Σάντα Μαρία Νοβέλα φώναζε ότι ένα βόδι με πύρινα κέρατα έκαιγε όλη την πόλη, λιοντάρια πάλευαν μεταξύ τους και το ομορφότερο το σκότωσαν, και τη νύχτα, μία ή δυο μέρες πριν από το θάνατό του (στις 5 Απριλίου), κεραυνός έπεσε στο φεγγίτη του τρούλου της Σάντα Λιπεράτα προκαλώντας την κατάρρευση τεράστιων λίθων που έπεσαν προς την οικία των Μεδίκων. Ορισμένοι επίσης θεώρησαν σημαδιακό ότι ο δάσκαλος Πιέρο Λεόνε ντα Σπολέτο, ξακουστός γιατρός στην Ιταλία,*


24



25

25. Sandro Botticelli

Διάγραμμα της Θείας Κωμωδίας (Κόλαση, XVIII)

1495-97 περίπου, Βερολίνο, Kupferstichkabinett

αφού πρώτα τον φρόντισε, ρίχτηκε απελπισμένος σε ένα πηγάδι και πνίγηκε, παρόλο που ορισμένοι είπαν ότι κάποιος άλλος τον έριξε μέσα». Όπως συνηθιζόταν, προτού ο θάνατος αλλοιώσει τα χαρακτηριστικά του, του φόρεσαν μια νεκρική μάσκα, που σώζεται μέχρι σήμερα, αποτελώντας την τελευταία απεικόνιση του μεγάλου πρωταγωνιστή της φλωρεντινής αναγέννησης.

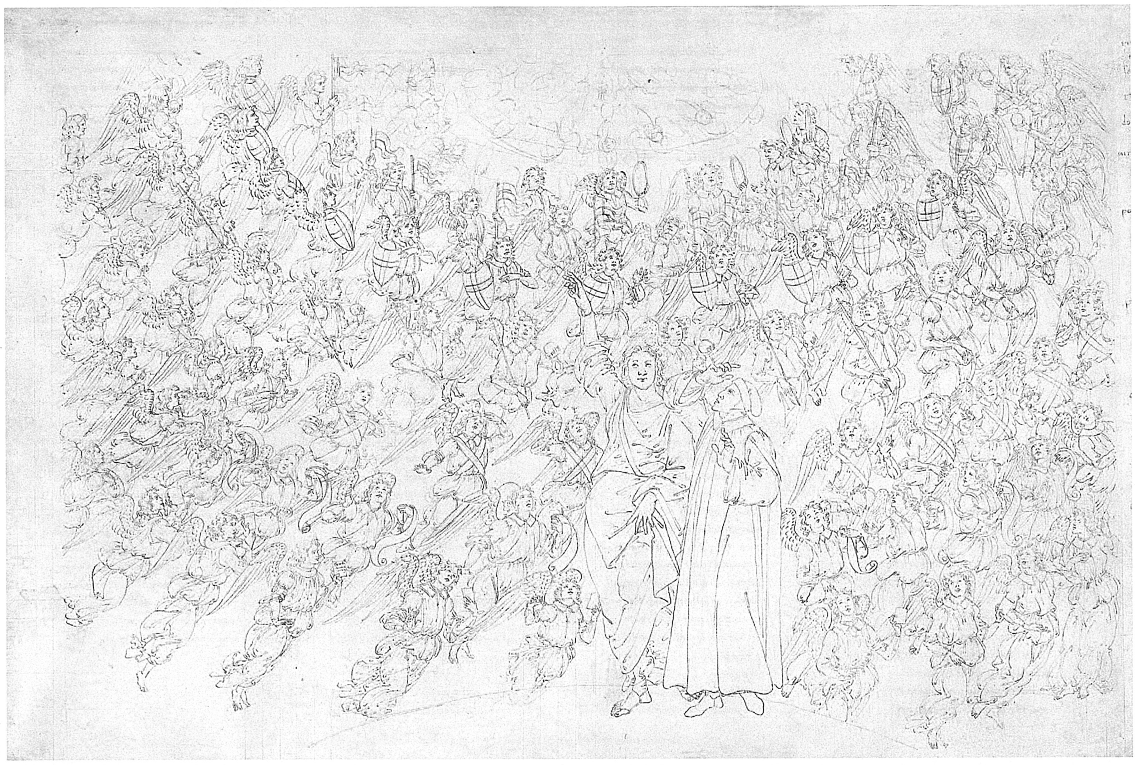
Αν ανατρέξουμε στον κατάλογο των αντικειμένων του παλατιού της οδού Λάργκα, που συντάχθηκε μετά το θάνατό του, διαπιστώνουμε ότι ελάχιστοι πίνακες φιλοτεχνήθηκαν έπειτα από δική του άμεση παραγγελία, καθώς προτιμούσε να αναζητά έργα μεγάλων καλλιτεχνών του παρελθόντος. Οι μοναδικοί πίνακες που αναφέρονται στον κατάλογο και είχαν ανατεθεί στον Μποτιτσέλι, είναι μια *Αθηνά Παλλάδα*, πιστό αντίγραφο της *Παλλάδας* που ήταν ζωγραφισμένη πάνω στο λάβαρο του Τζουλιάνο κατά την κονταρομαχία του 1475, και μια *Αλληγορία της Τύχης*, των οποίων τα ίχνη έχουν χαθεί. Η αξία των συλλογών του Λορέντσο δεν οφείλεται τόσο στους πίνακες όσο στα αρχαία έργα που είχε κληρονομήσει και σε εκείνα που είχε συλλέξει –όπως, για παράδειγμα, βάζα κατασκευασμένα με την τεχνική της *πιέτρα ντούρα* (το μάρμαρο λαξεύεται και στις εγκοπές τοποθετούνται ημιπολύτιμοι λίθοι με τρόπο που από απόσταση έχει κανείς την αίσθηση ότι πρόκειται για ζωγραφιά), όπως το κύπελλο από κόκκινο ίασπη σε σχήμα κάλυκα με επιχρυσωμένο ασήμι, πάνω στο οποίο είναι χαραγμένα τα αρχικά του Λορέντσο «*Laur. Med.*» (Μουσείο Ασημικών, Φλωρεντία)– ή στα αρχαία κοσμήματα, και αυτά με την υπογραφή του ιδιοκτήτη – όπως τα καμέα με την ανάγλυφη απεικόνιση από σαρδόνυχα του Ίκαρου και του Δαίδαλου (Νάπολη, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

Μετά το θάνατο του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς και το διωγμό του ανάξιου γιου του, Πιέρο, από τη Φλωρεντία (1494), ανέβηκαν στην εξουσία οι Μέδικοι του δευτερεύοντα κλάδου, ο Λορέντσο και ο Τζοβάνι ντι Πιερ Φραντσέσκο, οι οποίοι είχαν εκδιωχθεί από το δεύτερό τους ξάδερφο, και επέστρεψαν στη Φλωρεντία, όπως και τα μέλη πολλών οικογενειών που είχαν εκδιωχθεί και κυνηγηθεί από την εκάστοτε Σινιορία που ευνοούσε τους Μεδίκους του κλάδου του Κόζιμο του Πρεσβύτερου. Προς τιμήν της δημοκρατίας που εγκαθιδρύθηκε, η οποία βασίστηκε στην ευρεία λαϊκή σύσκεψη μέσω του Μεγάλου Συμβουλίου, όπως επιθυμούσε ο Σαβοναρόλα, ο Λορέντσο και ο Τζοβάνι αντικατέστησαν το οικόσημο με τους κρίνους της Γαλλίας, που ήταν σύμβολο του πρώτου κλάδου του οίκου, με έναν κύκλο με κόκκινο σταυρό σε λευκό φόντο, σύμβολο του λαού

26. Sandro Botticelli

Διάγραμμα της Θείας Κωμωδίας (Παράδεισος, XXVIII)

1495-97 περίπου, Βερολίνο, Kupferstichkabinett

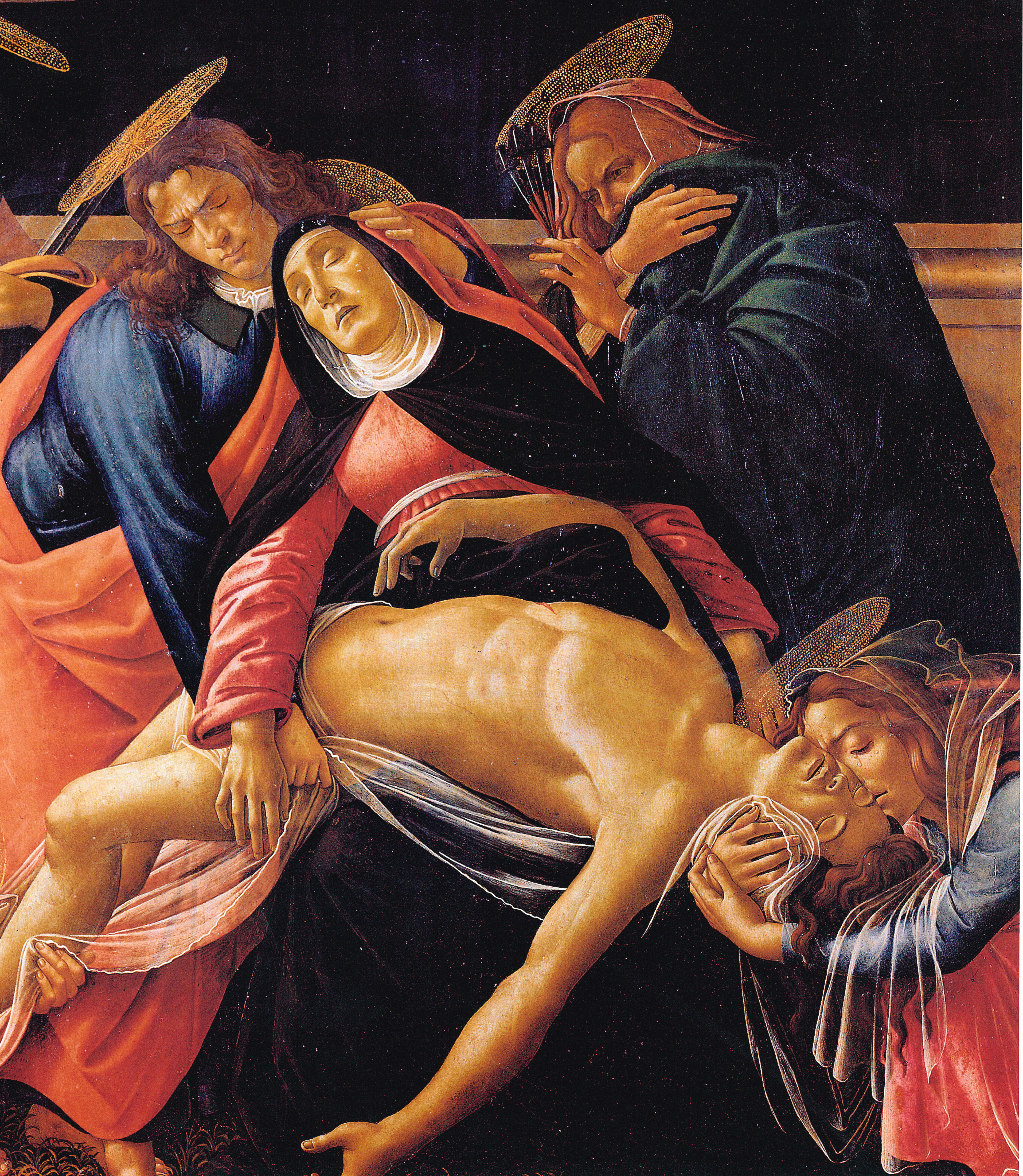


26

της Φλωρεντίας. Για να φιλοξενηθεί το Συμβούλιο, κατασκευάστηκε από τον Κρόνακα η Μεγάλη Αίθουσα που προσαρτήθηκε στο Παλάτσο ντέι Σινιόρι. Ο Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο, που σε νεαρή ηλικία, μέσω του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς, χρηματοδότησε την *Αλληγορία της Άνοιξης* και τη *Γέννηση της Αφροδίτης*, το 1495 ζήτησε ξανά τις υπηρεσίες του Μποτιτσέλι αναθέτοντάς του το *ρετάμπλ του Τρέμπιο* (Πινακοθήκη της Ακαδημίας) το οποίο εκτέλεσε *in tempore pestis*, με την καθοριστικής σημασίας συμβολή των μαθητευόμενων για το παρεκκλήσι του πύργου του Τρέμπιο στο Μουτζέλο. Στα τέλη του αιώνα ο Λορέντσο ήταν πάλι εκείνος που του ζήτησε να φιλοτεχνήσει 92 περγαμηνές με αναπαραστάσεις από τη *Θεία Κωμωδία*, από τις οποίες σήμερα 85 βρίσκονται στο Kupferstichkabinett στο Βερολίνο και επτά στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού. Ως επί το πλείστον, οι περγαμηνές αυτές παρέμειναν στο στάδιο του σχεδίου με πένα, χωρίς τους προβλεπόμενους χρωματισμούς που εφαρμόστηκαν στο φινίρισμα ελάχιστων μόνο σελίδων.

Ο θάνατος του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς σημάδεψε την καλλιτεχνική πορεία του Μποτιτσέλι, σηματοδοτώντας την έναρξη μιας σταδιακής και μη αναστρέψιμης κρίσης, όσον αφορούσε τις παραγγελίες αλλά και από υπαρξιακή άποψη. Μια τελευταία μαρτυρία του πνεύματος της εποχής των Μεδίκων συναντάμε στη *«Συκοφαντία» του Απελλή*, που, όπως αναφέρει ο Βαζάρι, ζωγράφισε ο Μποτιτσέλι για να τη χαρίσει στο φίλο του, Αντόνιο Σένι, ο οποίος πιθανόν κατηγορήθηκε άδικα και συκοφαντήθηκε στη διάρκεια των αναταραχών που ξέσπασαν μετά τη διακήρυξη της δημοκρατίας του Σαβοναρόλα.

Είναι προφανές ότι πίσω από την επιλογή του θέματος, που απεικονίστηκε από τον Απελλή κατά την αρχαιότητα, όσο και πίσω από το περίλαμπρο και μεγαλειώδες αρχιτεκτονικό φόντο, κρύβεται μια αλληγορία – η τελευταία έκφραση της κουλτούρας της εποχής του Λορέντσο, που πια είχε νικηθεί από το κύμα ηθικολογίας και τη θρησκευτική ζέση που απέπνεαν τα παθιασμένα κηρύγματα του μοναχού. Αν και αρχικά ο ζωγράφος μας μάλλον δεν συγκαταλεγόταν στους ένθερμους υποστηρικτές του μοναχού Τζιρόλαμο Σαβοναρόλα, διώκτη των χαλαρών και διεφθαρμένων ηθών της Φλωρεντίας εκείνη την εποχή, σύντομα αφιερώθηκε σε μια προσωπική αναζήτηση, που έγινε ακόμα πιο έντονη ύστερα από το μαρτύριο και το θάνατο του Σαβοναρόλα το 1498, ώσπου, επηρεασμένος και από τον αδερφό του, Σιμόνε, κατέληξε να ανήκει στους



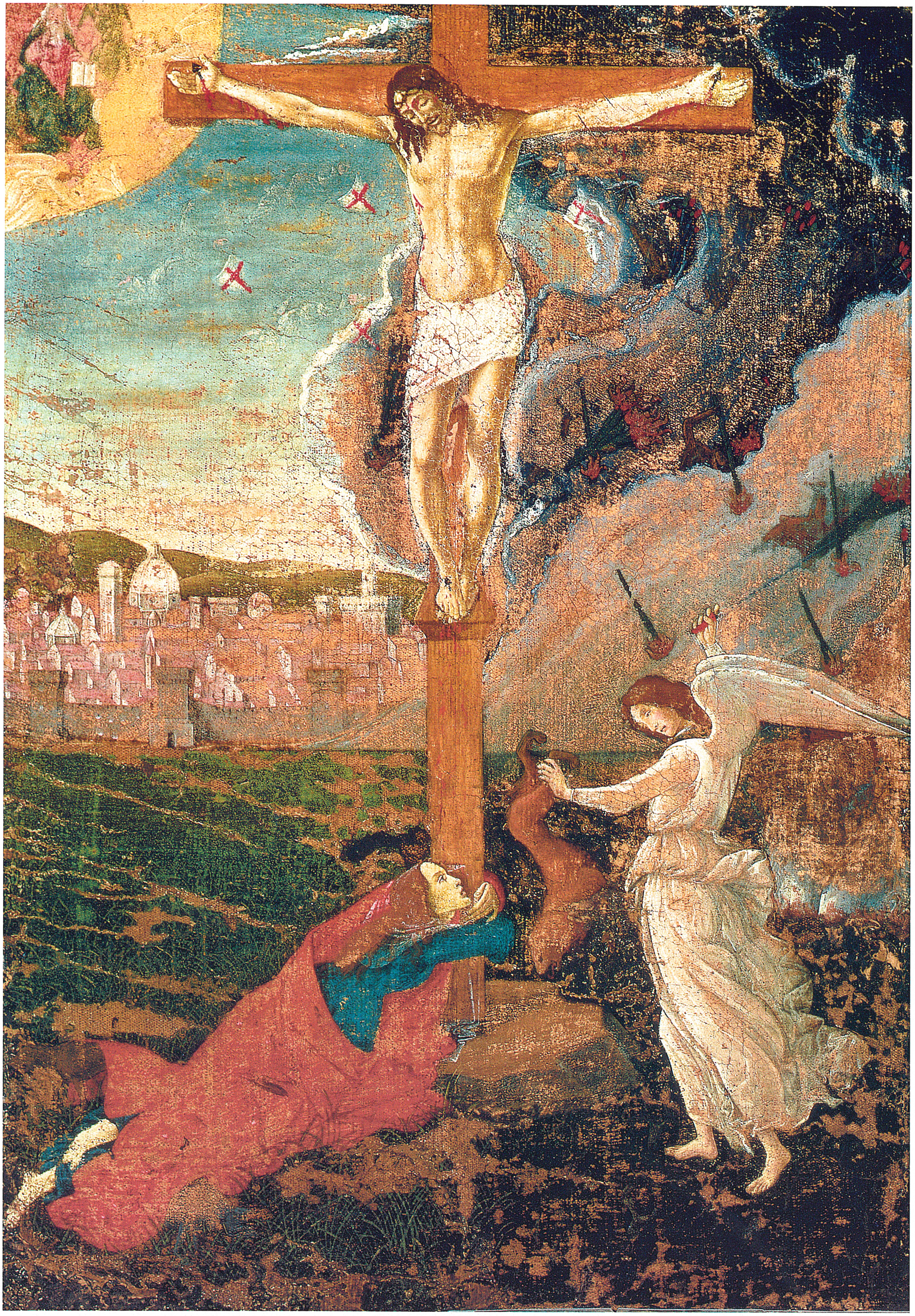
27. Sandro Botticelli
Πιετά: Θρήνος πάνω από το νεκρό Χριστό (λεπτομέρεια)
1496-97 περίπου, Μόναχο, Alte Pinakothek

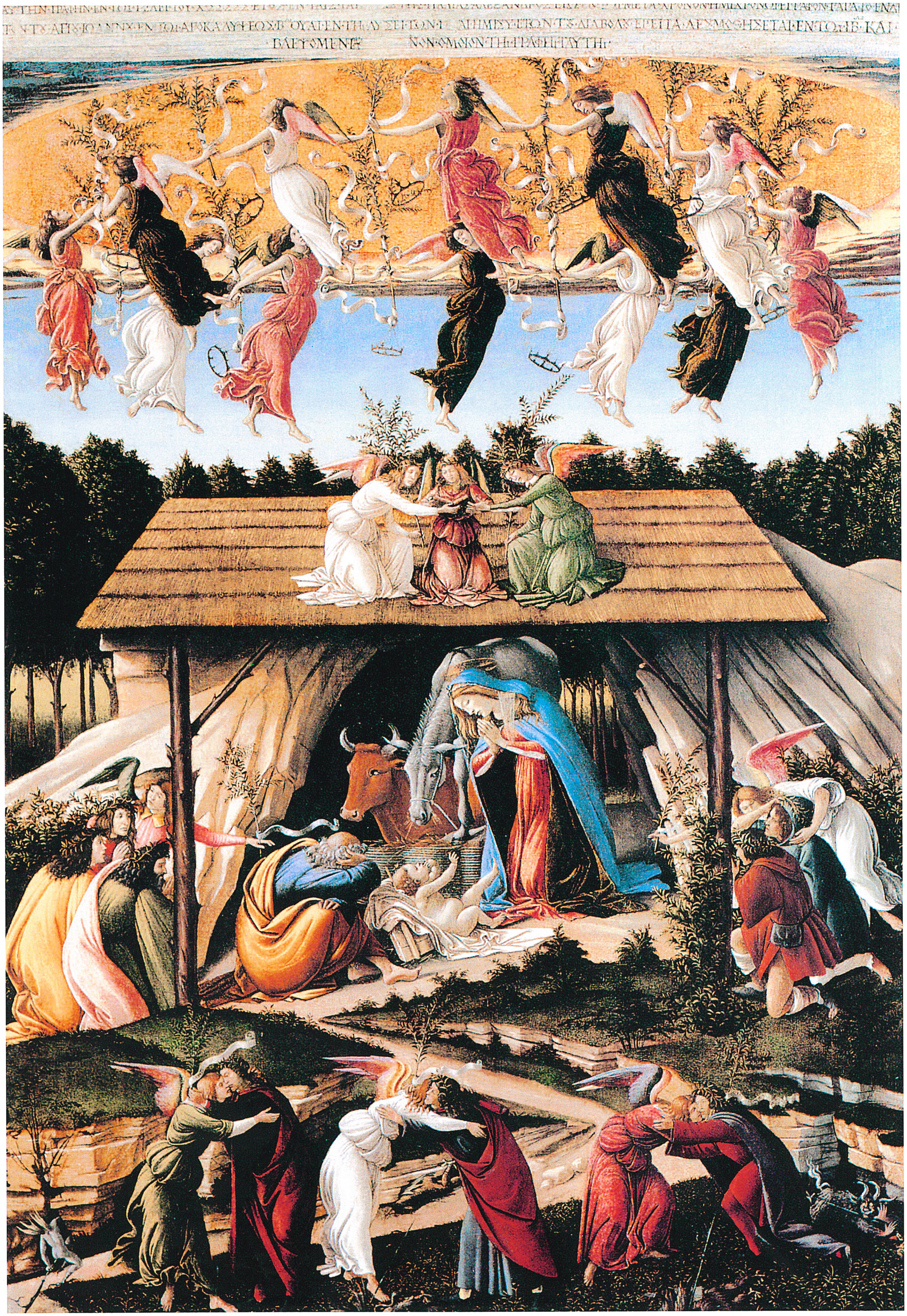
28. Sandro Botticelli
Η μυστική Σταύρωση
1497-98 περίπου, Κέμπριτζ (Μασαχουσέτη), Μουσείο Φογκ

29. Sandro Botticelli
Η μυστική Γέννηση
1500-01, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη

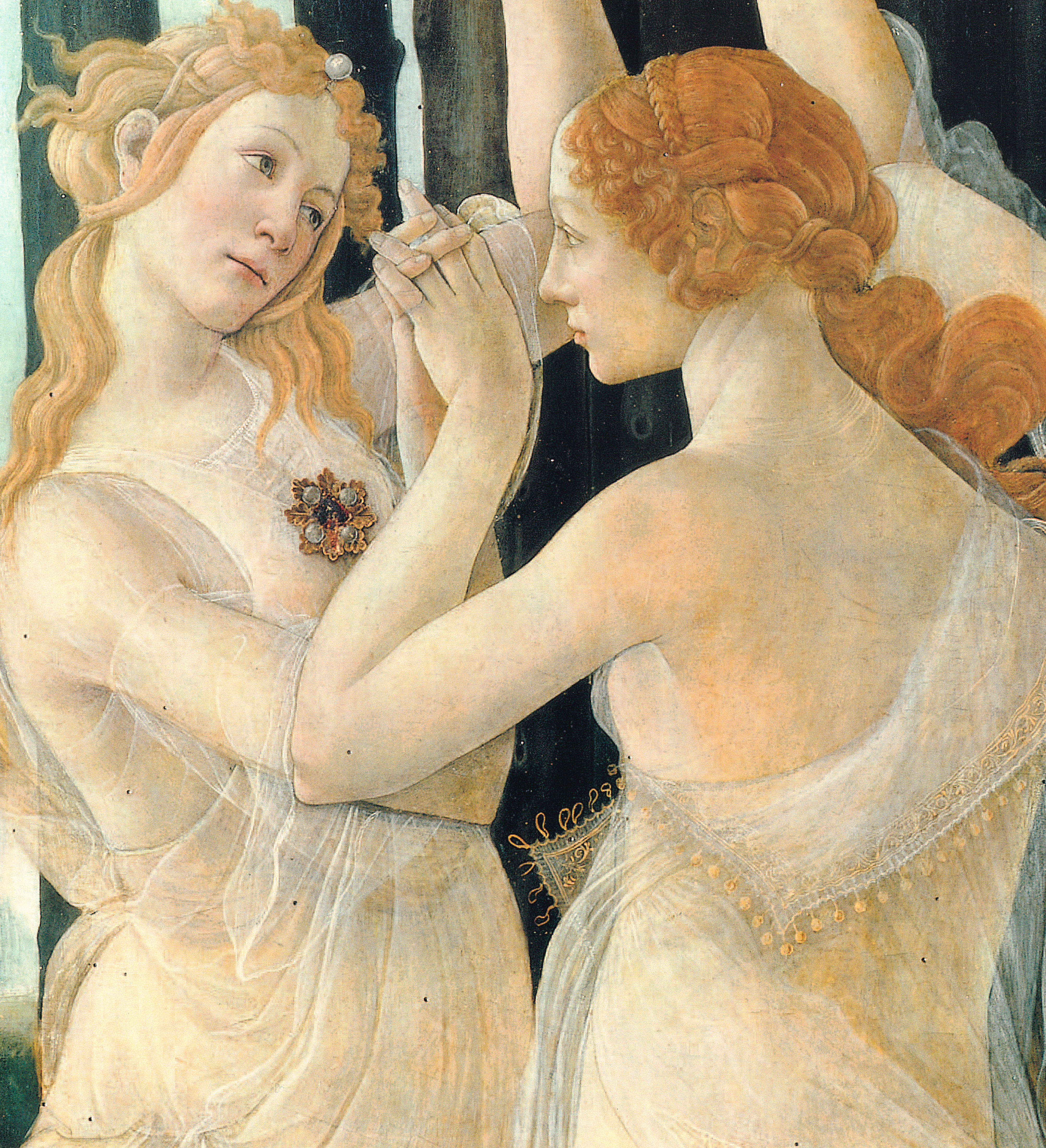
πιο ένθερμους οπαδούς, όπως μαρτυρούν και τα έργα του εκείνης της περιόδου. Πρόκειται για ένα μικρό πίνακα για ιδιωτική λατρεία, *Ο άγιος Αυγουστίνος στο σπουδαστήριό του*, καθώς και για τον *Επιτάφιο θρήνο*, ή ακόμα και για τη *Μυστική Σταύρωση* (Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη), η οποία αντανακλά τα κηρύγματα του Σαβοναρόλα. Το έργο όμως που τεκμηριώνει, όσο οποιοδήποτε άλλο, την αποφασιστική στροφή της τέχνης του Μποτιτσέλι παραμένει η λεγόμενη *Μυστική Γέννηση*, η οποία, σύμφωνα με την ελληνική επιγραφή που τη συνοδεύει, φέρει υπογραφή και ημερομηνία στα τέλη του 1500 κατά τη φλωρεντινή χρονολόγηση (δηλαδή στις αρχές του 1501).

Σύμφωνα με τον Βαζάρι, χαρακτηριστική των τελευταίων δέκα χρόνων της ζωής του ήταν η σταδιακή παρακμή, σωματική και καλλιτεχνική, που γνώρισε ο ζωγράφος. Μια παρακμή που είχε ως αποτέλεσμα να μη δέχεται πλέον παραγγελίες και διαφαίνεται μέσα από μια επιστολή που έγραψε το Σεπτέμβριο του 1502 ο Φραντσέσκο Μαλατέστα, αντιπρόσωπος της Ιζαμπέλα ντ'Έστε, για την κυρία του: «*Μετά το θάνατο του Γκιρλαντάιο το 1494, οι ζωγράφοι που δραστηριοποιούνται στη Φλωρεντία είναι ο Περουτζίνο, ο Φιλιπίνο Λίπι και ο Μποτιτσέλι, που είναι και ο μονός διαθέσιμος, καθώς δεν εργάζεται*». Ωστόσο, η μαρκησία της Μάντοβας που αναζητούσε τον Περουτζίνο για να του αναθέσει τη δημιουργία ενός πίνακα για το καμαρίνι της προτίμησε να περιμένει μέχρι να είναι διαθέσιμος. Ο Βανούτσι, με την προσιτή ζωγραφική του, ευλαβική και μετρημένη, συμβάδιζε με τα γούστα της φλωρεντινής κοινωνίας που πλέον ξέφευγαν από τους φανατισμούς και τις υπερβολές της τέχνης που ήταν επηρεασμένη από τα κηρύγματα του Σαβοναρόλα. Ο Μποτιτσέλι πέθανε το 1510, 18 χρόνια μετά τον Λορέντσο τον Μεγαλοπρεπή, που καθόρισε την πορεία του ίδιου και πολλών άλλων καλλιτεχνών. Αυτά τα τελευταία 18 χρόνια, εκτός από μια βαθιά πνευματική και καλλιτεχνική κρίση, σημαδεύτηκαν και από την αρρώστια, σύμφωνα με τον Βαζάρι, που ανέφερε: «*Στο τέλος, γέρος και ανίκανος, περπατώντας με δύο μπαστούνια που τον κρατούσαν όρθιο, πέθανε αδύναμος και καταβεβλημένος, καθώς και γεμάτος χρέη, τόσο που ο αδερφός του Σιμόνε και ο ανιψιός του Μπενινκάζα ντι Τζοβάνι αναγκάστηκαν να αποποιηθούν την κληρονομιά διότι ήταν δυσβάσταχτη από τα χρέη*».





έργα



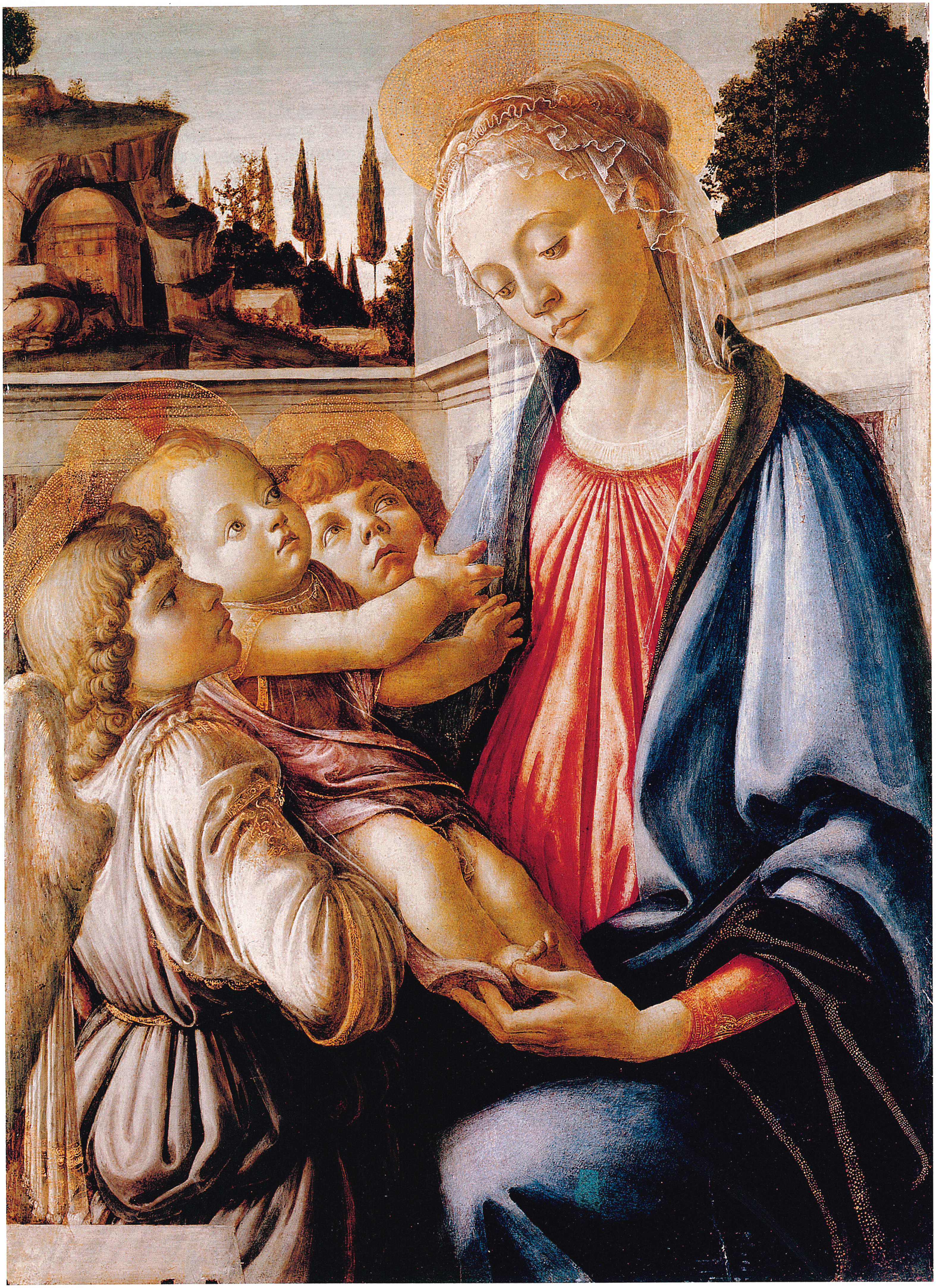
1. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΘΕΙΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΔΥΟ ΑΓΓΕΛΟΥΣ

Madonna con il Bambino e due angeli

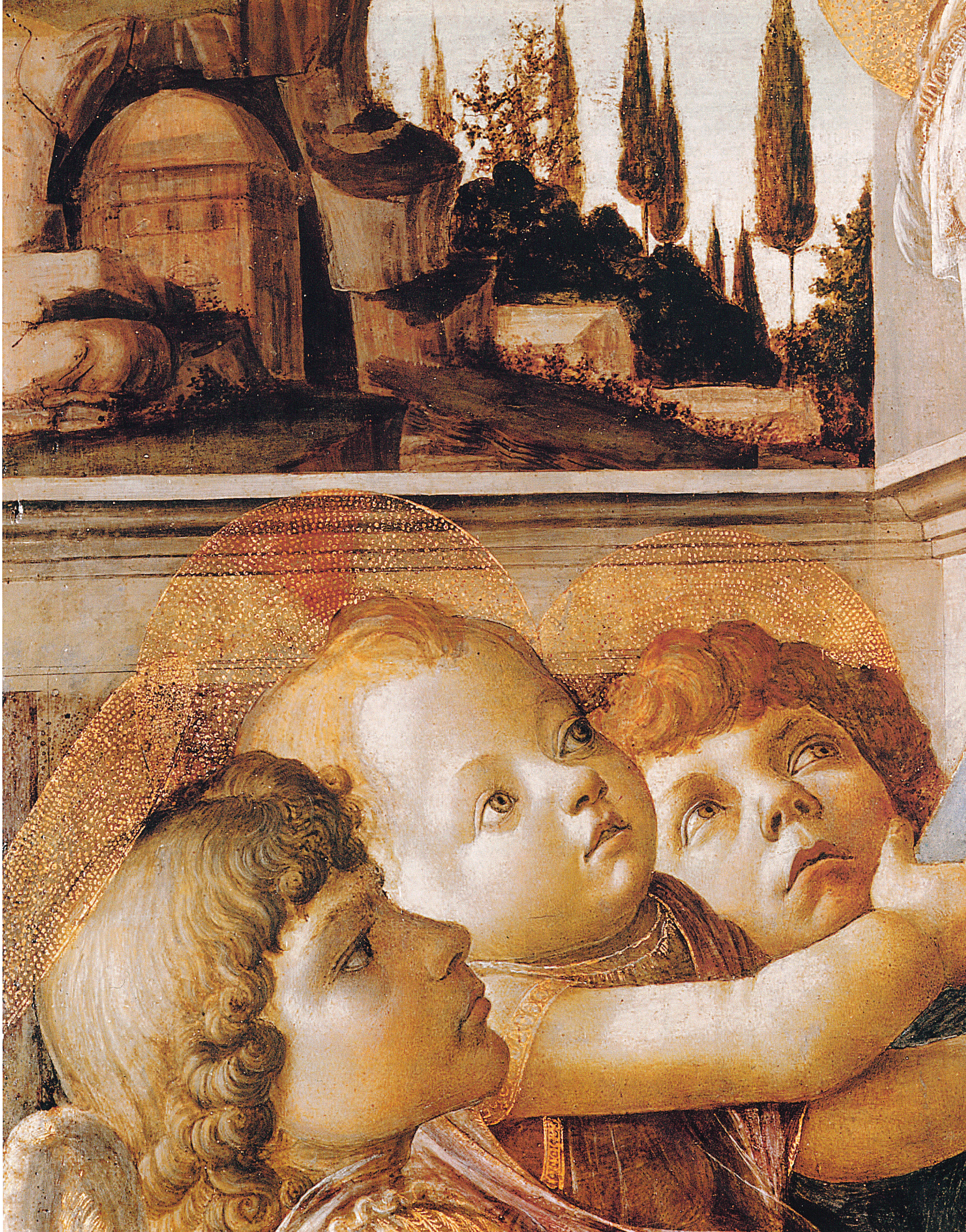
1465-1469
Τέμπερα σε ξύλο, 100x71 εκ.
Νάπολη, Εθνική Πινακοθήκη Καποντιμόντε

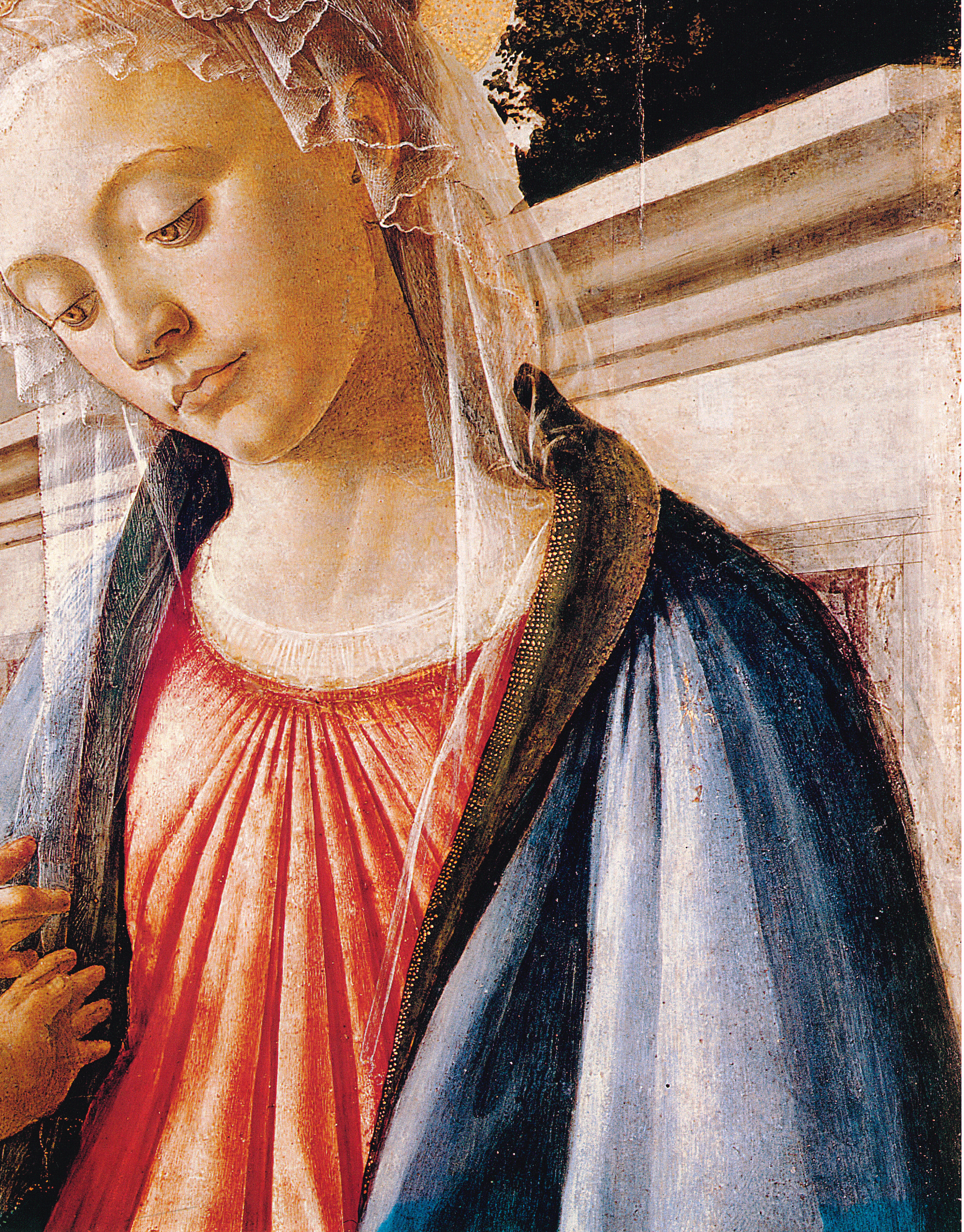
Παραμένει άγνωστο μέχρι σήμερα ποιος παρήγγειλε στο ζωγράφο το συγκεκριμένο πίνακα. Δυστυχώς, έχει καταστραφεί από ζωγραφικά επιχρίσματα και δραστικούς καθαρισμούς. Είναι μαζί με την *Παναγία και το Θείο Βρέφος με άγγελο* (Κορσική, Μουσείο Φες), την *Παναγία με το Θείο Βρέφος και έξι αγγέλους* ή *Παναγία με το ρόδι* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι) και το *ρετάμπλ του Αγίου Αμβροσίου* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι) τα πρώτα έργα στον κατάλογο του Μποτιτσέλι, κάτι που μαρτυρά πόσα όφειλε στον πρώτο του δάσκαλο της ζωγραφικής, τον Φιλίπο Λίπι. Στη σύνθεση αυτή καταπιάνεται, επιχειρώντας και παραλλαγές, με ένα θέμα που προτείνει στο έργο *Παναγία με το Θείο Βρέφος και δύο αγγέλους* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι). Η Παναγία γέρνει το πρόσωπο και έχει το βλέμμα προσηλωμένο στο Θείο Βρέφος –το οποίο υποβαστάζεται από δύο αγγέλους πιο μεγάλους ηλικιακά σε σχέση με αυτούς του Λίπι–, καθώς αυτό τείνει τα χέρια του προς το μέρος της προκειμένου να το πάρει στην αγκαλιά της.

Η σκηνή, αντί να διαδραματίζεται μπροστά από ένα παράθυρο, εκτυλίσσεται μπροστά σε ένα μαρμάρινο τοίχο. Από πάνω διακρίνεται ένα βραχώδες τοπίο με κυπαρίσσια, όπου χτίζεται ένας ναός. Σε αυτή τη σύνθεση, που τοποθετείται χρονικά στο 1468-1469, είναι εμφανές ότι ο Μποτιτσέλι εστιάζει σε κάθε διακοσμητική λεπτομέρεια: από το διάφανο πέπλο που καλύπτει την κόμη της Παναγίας ως τις περίτεχνα αποδοσμένες πτυχώσεις του μπλε χιτώνα της· από την πράσινη φόδρα την οποία εμπλουτίζει με μικρές πινελιές χρυσού, όπως και τα φωτοστέφανα όλων των προσώπων που απαρτίζουν τη σκηνή, ως το ένδυμα του αγγέλου που στην πλάτη, στην αριστερή πλευρά, καλύπτεται από βαθιές πτυχώσεις με χρυσά φινιρίσματα.



3





2. Η ΙΟΥΔΗΘ ΚΑΙ Η ΘΕΡΑΠΑΙΝΙΔΑ ΜΕ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗ ΤΟΥ ΟΛΟΦΕΡΝΗ

Giuditta e la fantesca con la testa di Oloferne

Η ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΠΤΩΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΟΛΟΦΕΡΝΗ

Lo scoprimento del cadavere di Oloferne

1470-1472
Τέμπερα σε ξύλο, 31x24 εκ. (το καθένα)
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

Η πιο παλιά πληροφορία που έχουμε για τους δύο αυτούς πίνακες προέρχεται από τον Ραφαέλο Μποργκίνι, που το 1584 στην *Ανάπαυσή* του βεβαιώνει ότι πριν από τη συγκεκριμένη ημερομηνία οι πίνακες είχαν δωρηθεί από το συλλέκτη Ριντόλφο Σιριγκάτι, στη δούκισσα Μπιάνκα Καπέλο, πρώην ερωμένη και από το 1579 σύζυγο του Φραντσέσκου Α΄ των Μεδίκων.

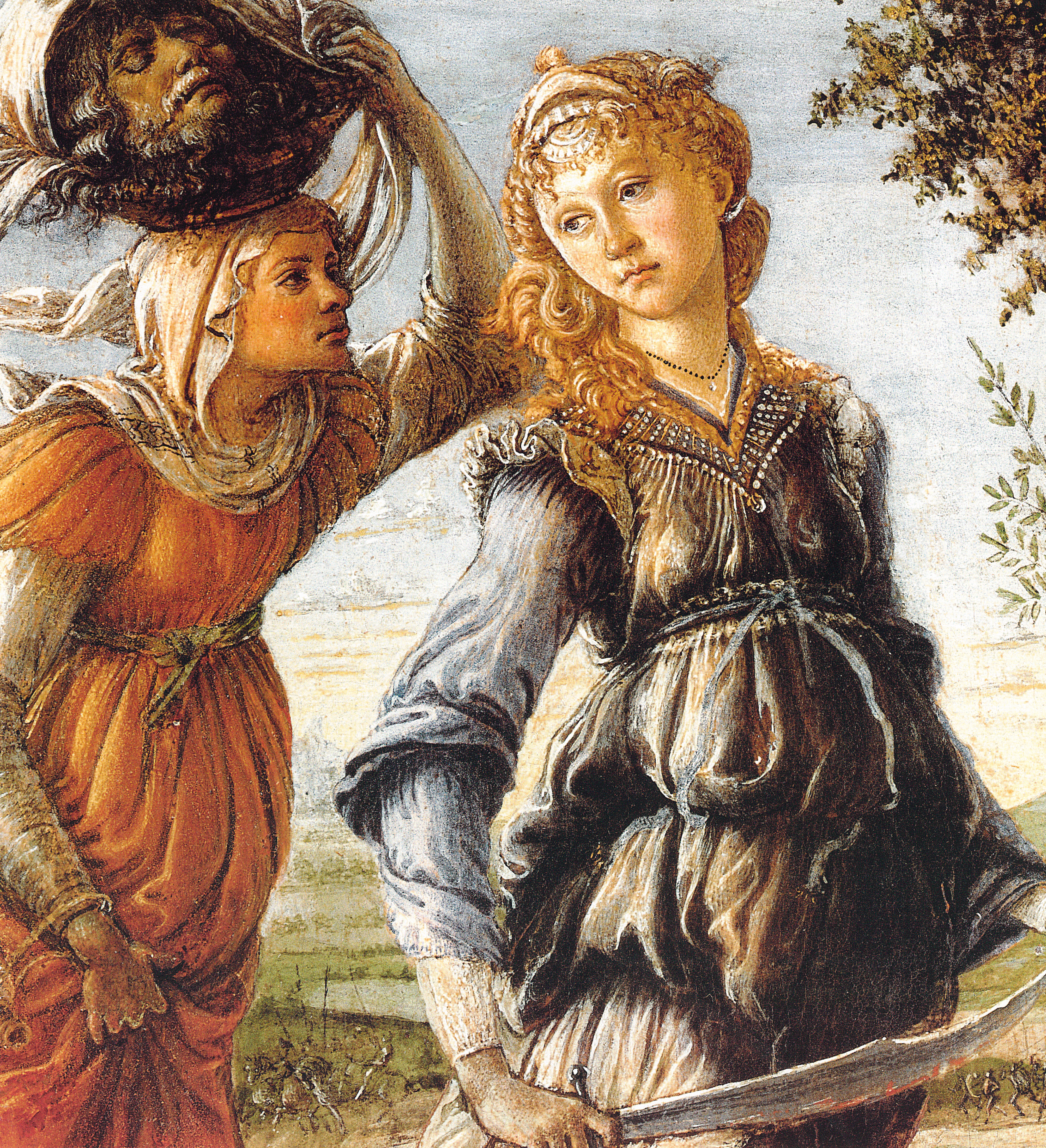
Η παλαιότερη ιστορία του διπτύχου (τεκμηριωμένο από το 1588 στις συλλογές των Μεδίκων) παραμένει άγνωστη, καθώς δεν ξέρουμε ποιος παρήγγειλε τους δύο αυτούς πίνακες στο ζωγράφο, που ανάγονται, βάσει των τεχνοτροπικών τους χαρακτηριστικών, στο 1470. Οι εκλεπτυσμένοι κάτοικοι της Φλωρεντίας εκείνης της εποχής πρέπει να είχαν σε ιδιαίτερη εκτίμηση πίνακες αυτού του μεγέθους, τους οποίους είχαν τη δυνατότητα να περιεργαστούν από κοντά. Το ίδιο ισχύει και για το έργο που φιλοτέχνησε λίγο αργότερα ο Αντόνιο ντελ Πολαγιουόλο, *Οι Άθλοι του Ηρακλή* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι), που ήταν στην κατοχή του Γκόντι στις αρχές του 1600.

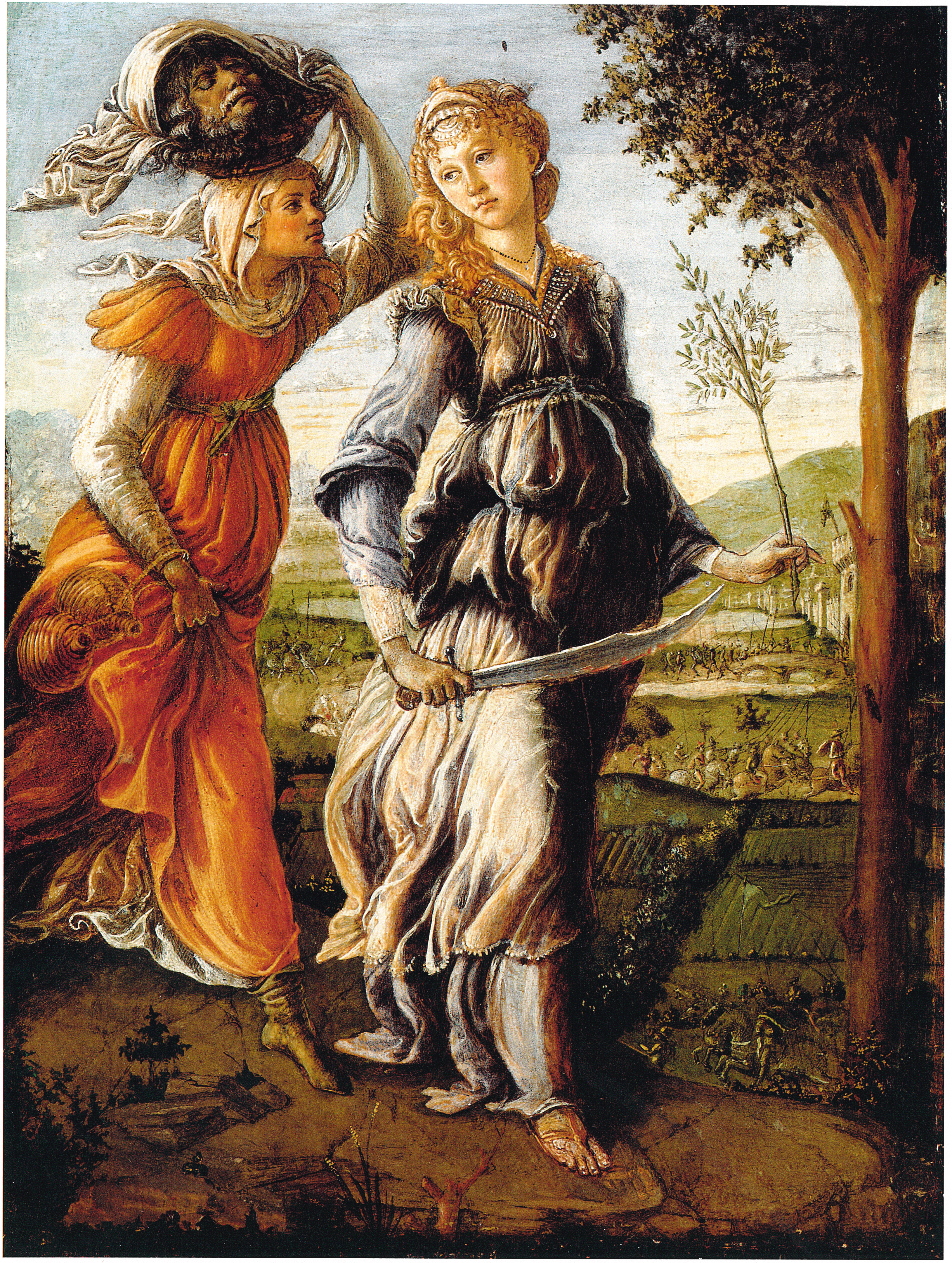
Ήδη οι Μέδικοι είχαν θελήσει να εξυμνήσουν την αρετή και το κουράγιο της βιβλικής ηρωίδας, που με δόλιο τρόπο κατάφερε να σκοτώσει τον αρχηγό των εχθρών του λαού της. Έτσι, ανέθεσαν στον Ντονατέλο την εντυπωσιακή σύνθεση από μπρούντζο *Ιουδήθ και Ολοφέρνης* (Φλωρεντία, Παλάτσο Βέκιο), έργο προερχόμενο από τους κήπους του παλατιού των Μεδίκων στην οδό Λάργκα.

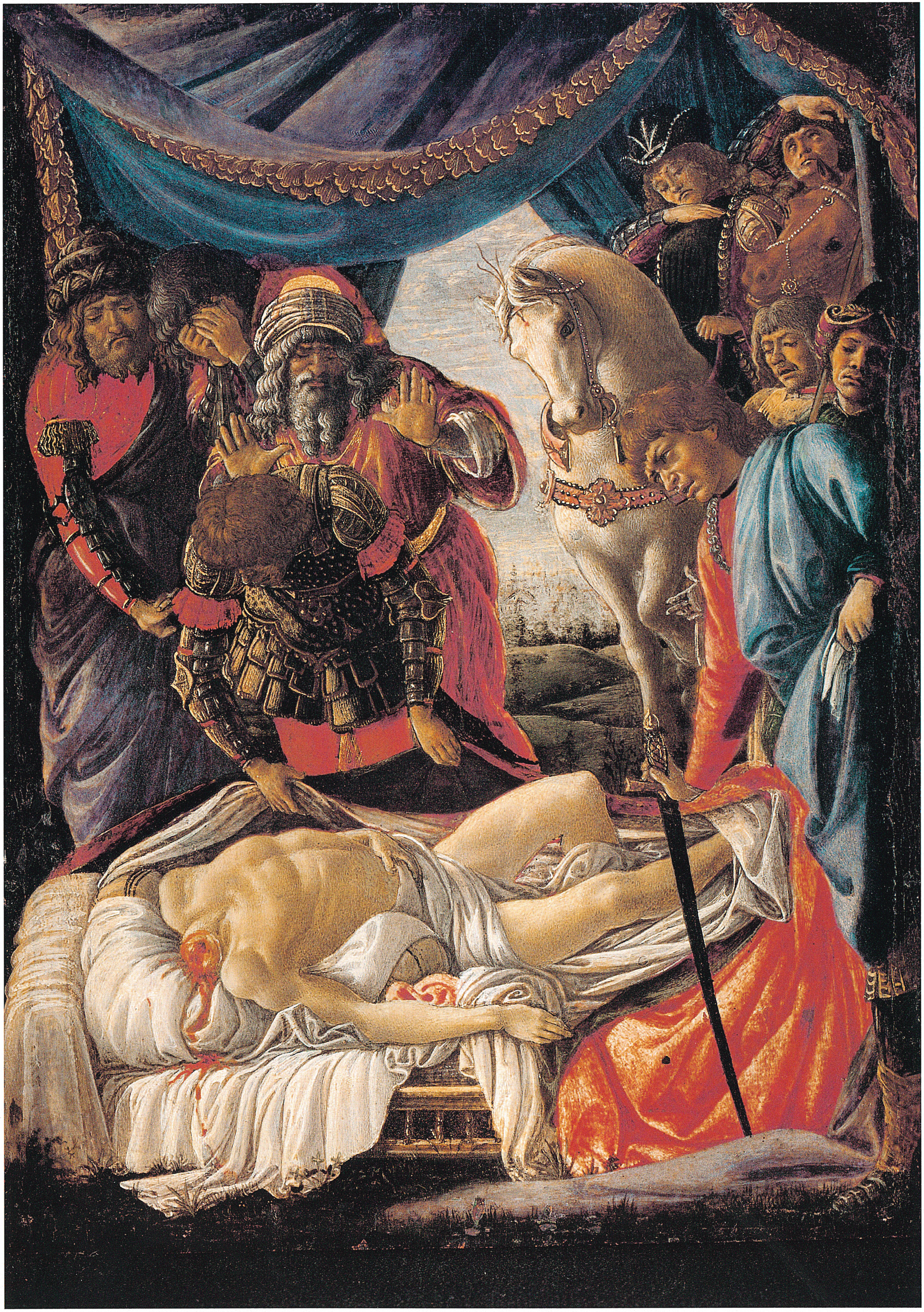
Η φιγούρα της Ιουδήθ που ζωγράφισε ο Μποτιτσέλι –με το γλυκό και στρογγυλό πρόσωπο και το προσηλωμένο βλέμμα τη στιγμή που καταφτάνει με ανάλαφρο βήμα η υπηρέτρια με το μακάβριο τρόπαιό της– παραπέμπει στην περίοδο της μαθητείας του Σάντρο κοντά στον Λίπι. Συγκεκριμένα, στο έργο του *Χορός της Σαλώμης*, από τον κύκλο του καθεδρικού του Πράτο.

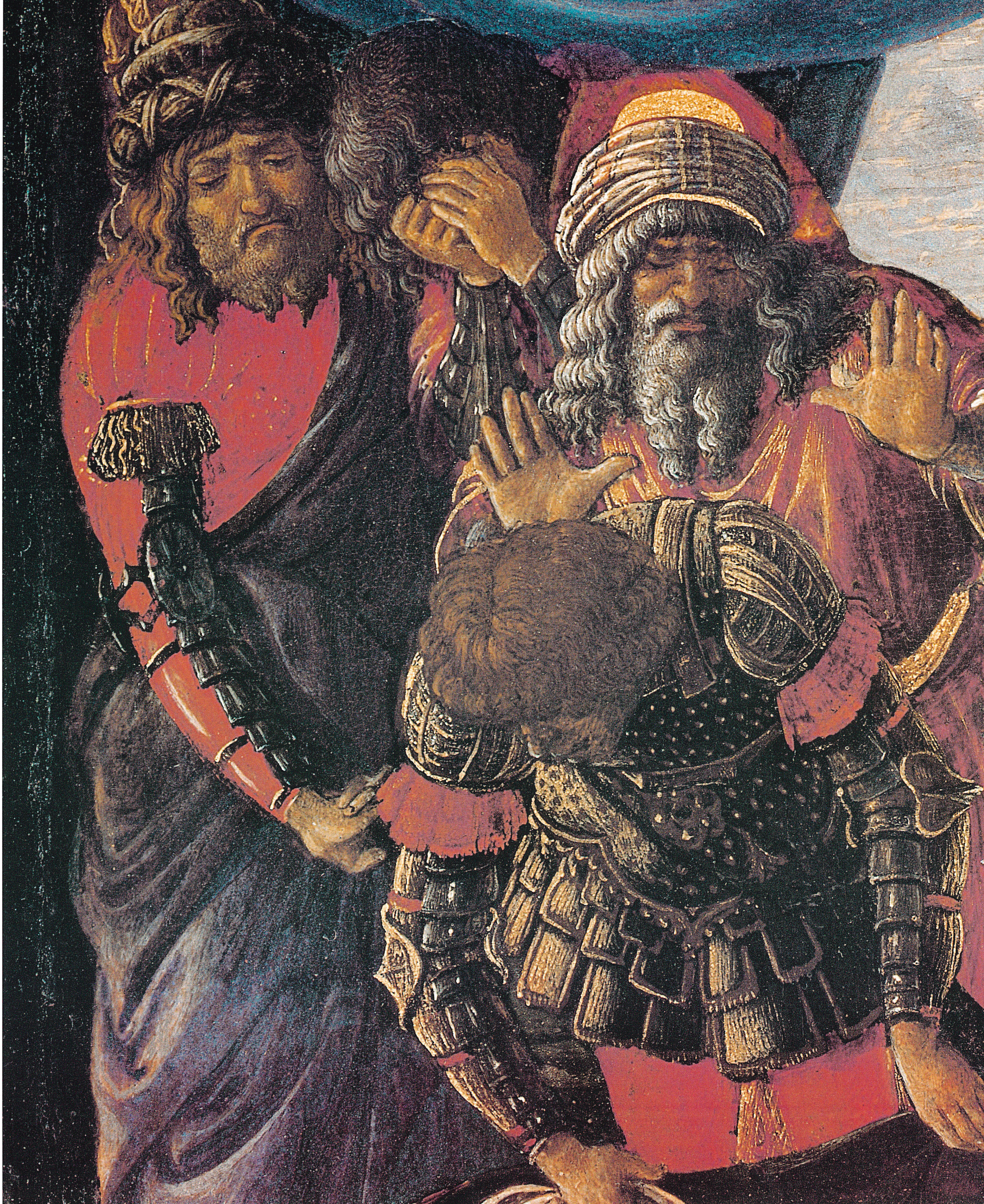
Στο δεύτερο κομμάτι του διπτύχου, στο οποίο αποδίδεται η ανακάλυψη του νεανικού αποκεφαλισμένου σώματος στη σκηνή του στρατοπέδου, ο ζωγράφος φαίνεται να έχει χειραφετηθεί και να έχει απελευθερωθεί από το ύφος του δασκάλου. Οι μορφές, με θεσπέσια ρούχα διακοσμημένα με χρυσό, αντικρίζουν με φρίκη και δέος το μακάβριο θέαμα.

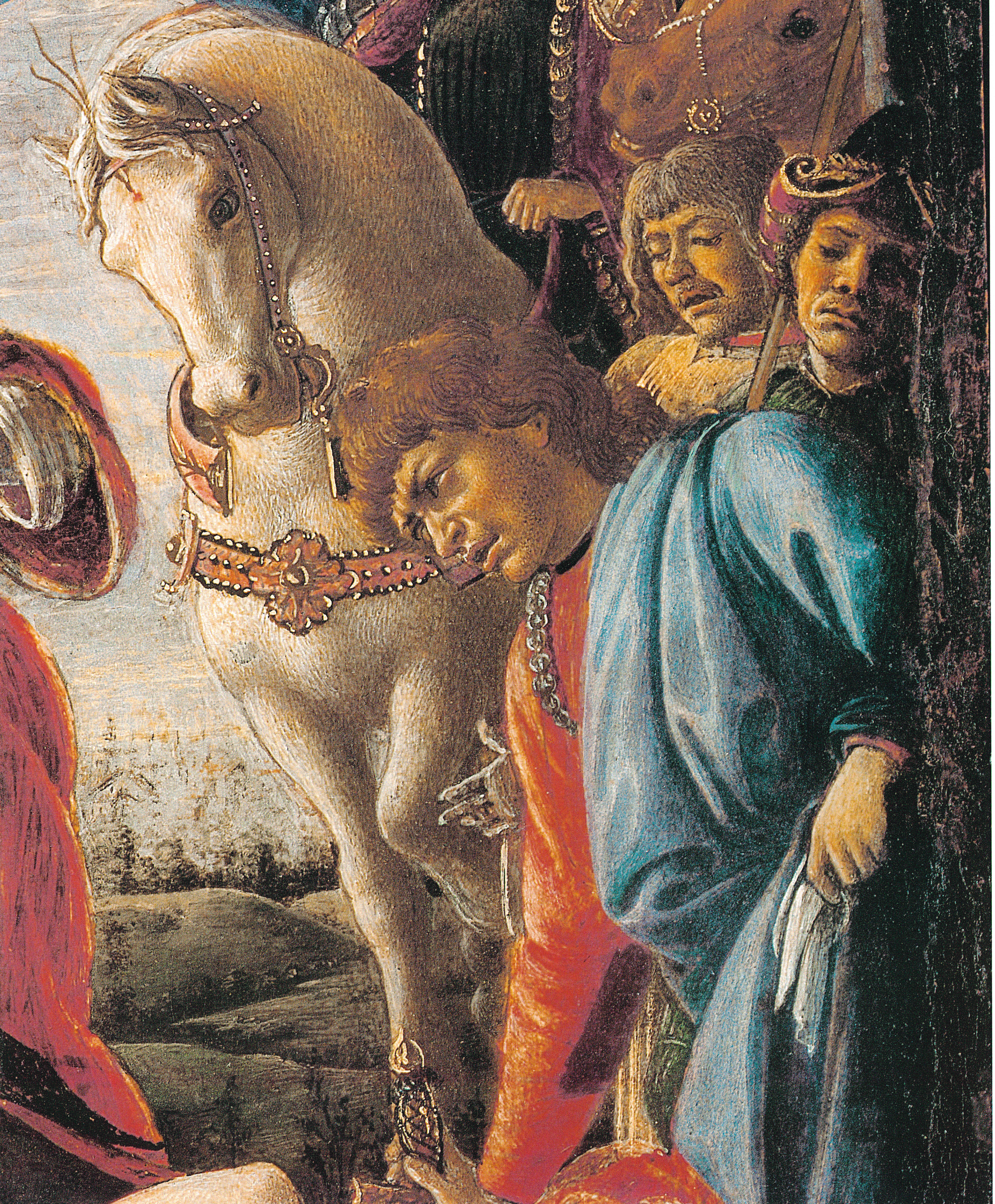
Οι δύο πίνακες σήμερα είναι αλλοιωμένοι από επεμβάσεις, επιχρωματίσεις και βερνίκια, κάτι που επισκιάζει την υψηλή τεχνοτροπία του καλλιτέχνη. Ως εκ τούτου, καθίσταται σαφές ότι απαιτείται πολύ προσεκτική συντήρηση του έργου, ώστε να γίνει όσο το δυνατόν περισσότερο ευανάγνωστο.

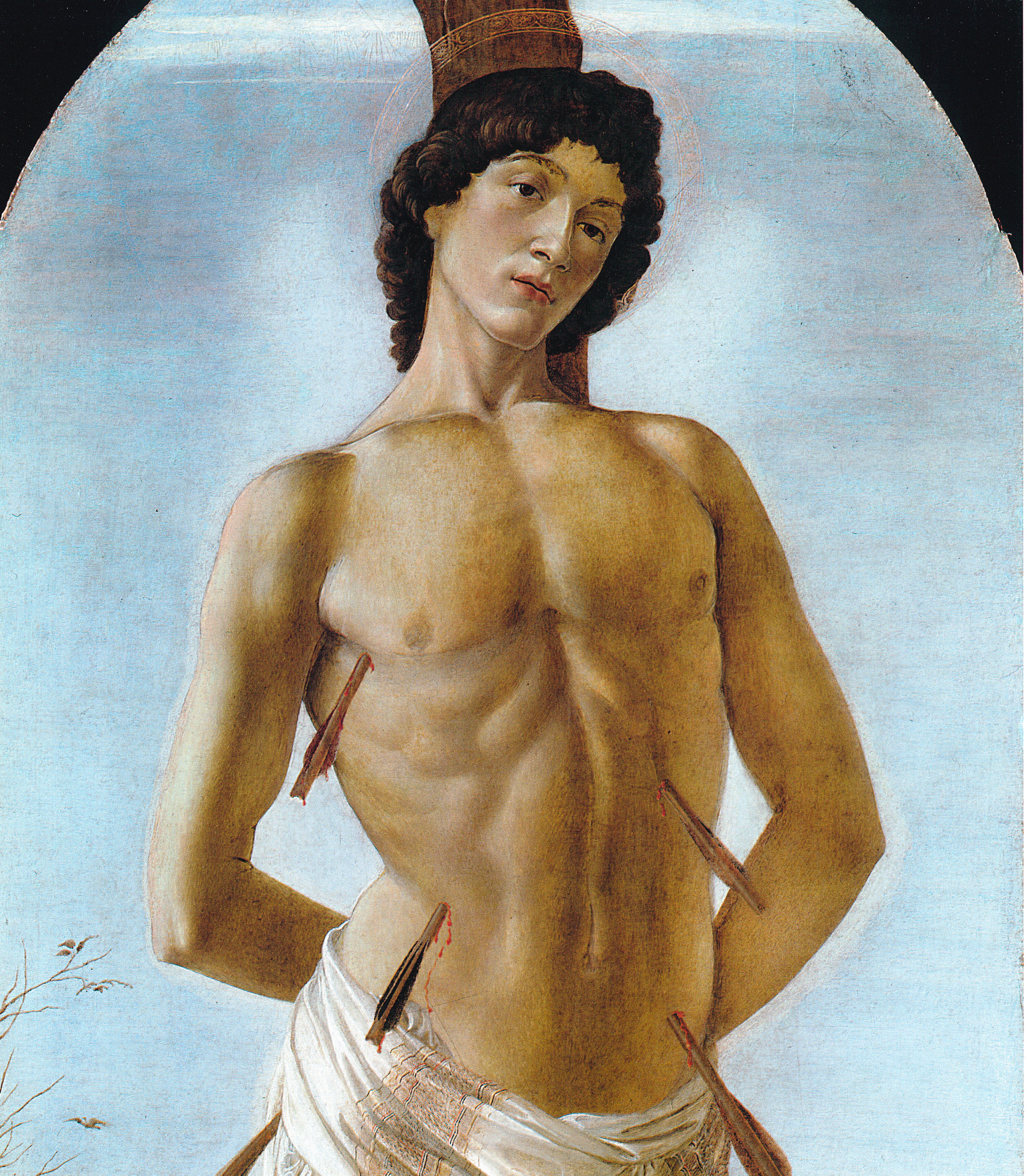












3. ΑΓΙΟΣ ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΣ

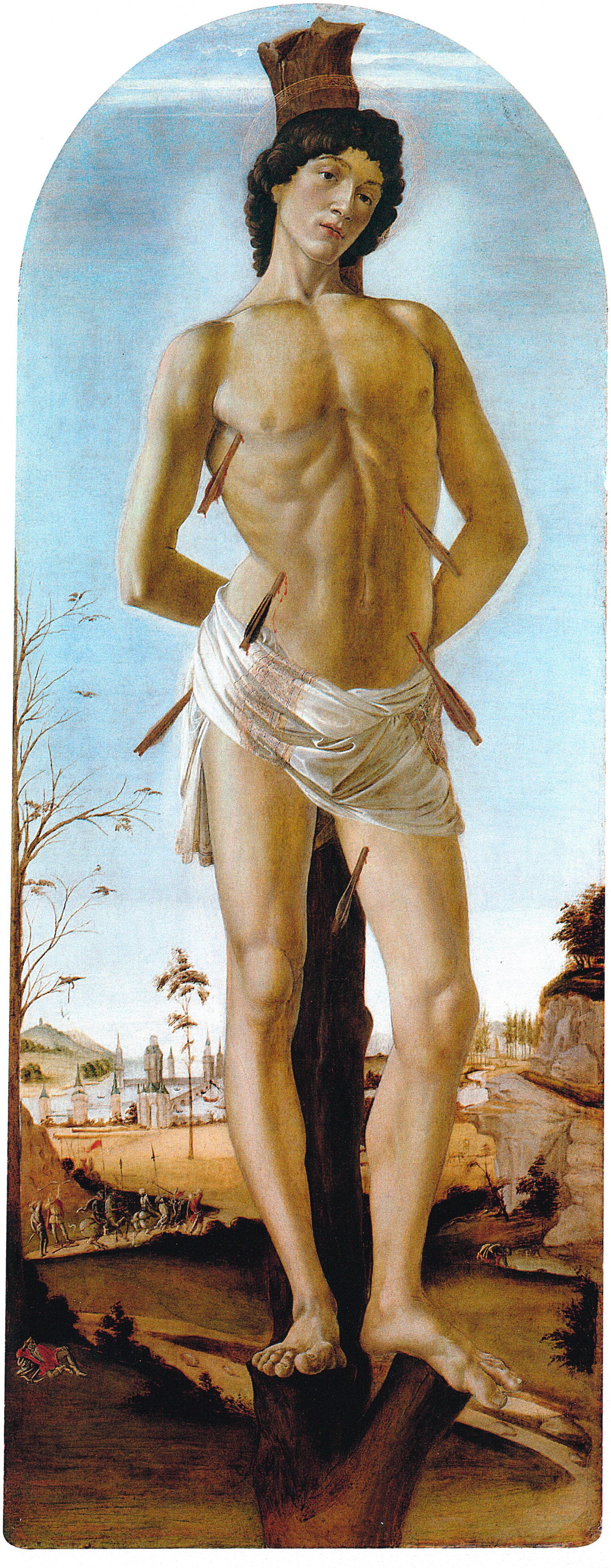
San Sebastiano

1474
Τέμπερα σε ξύλο, 195x75 εκ.
Βερολίνο, Εθνική Πινακοθήκη

Για τον πίνακα αυτό γνωρίζουμε μόνο ότι την εποχή του Βαζάρι βρισκόταν στην εκκλησία Σάντα Μαρία Ματζόρε στη Φλωρεντία και ότι η κορνίζα του, που δεν σώζεται, έφερε την ημερομηνία «Ιανουάριος 1474». Ως εκ τούτου, μπορεί να υποτεθεί ότι η παραγγελία του, από κάποια άγνωστη οικογένεια της Φλωρεντίας, θα πρέπει να είχε σχέση με την επιδημία πανώλης, που μάστιζε τόσο τη Φλωρεντία όσο και πολλές άλλες περιοχές, από την οποία προσβλήθηκε και ο άγιος, όπως και ο άγιος Ρόκκος, και ανακηρύχθηκε προστάτης της πόλης.

Η φιγούρα του νέου, που ζωγραφίστηκε μάλλον στις 20 Ιανουαρίου, ημερομηνία εορτασμού της μνήμης του από την Καθολική Εκκλησία, αποδίδεται γυμνή. Το σώμα του αγίου είναι διάτρητο από τα βέλη και στα πλευρά καλύπτεται από ένα ύφασμα με πτυχές που χρυσίζει. Από αυτά συνάγεται ότι πρόκειται μάλλον για προϊόν της καλλιτεχνικής ωριμότητας του ζωγράφου, που βρισκόταν στην ηλικία περίπου των 29 ετών. Πλέον ήξερε να ξεπερνά με έξυπνο τρόπο σχεδιαστικές δυσκολίες, όπως το τελείωμα του δεξιού ποδιού, που ακουμπά, όπως το αριστερό, στο κομμένο κλαδί ενός δέντρου. Στην πιο μνημειακή σύνθεση *Μαρτύριο του αγίου Σεβαστιανού* των αδερφών Πολαγιουόλο, που φιλοτεχνήθηκε λίγο αργότερα (ήταν παραγγελία του Πούτσι και σήμερα βρίσκεται στην Πινακοθήκη του Λονδίνου), ο Αντόνιο αποδίδει τις μυώδεις μορφές τη στιγμή που ετοιμάζονται να ρίξουν τα βέλη από τα τόξα, γεμάτες ένταση, κάτι που μαρτυρά τις σπουδές του πάνω στο ανθρώπινο σώμα εν κινήσει.

Αντίθετα, ο Μποτιτσέλι επικεντρώνεται στο στωικό νέο, που, διάτρητος από τα βέλη, έχει απομείνει εγκαταλειμμένος από τους δήμιούς του˙ ένας από αυτούς τον παρακολουθεί από μακριά, ενώ οι άλλοι απομακρύνονται μέσα από ένα μονοπάτι, κατευθυνόμενοι προς μια φανταστική πόλη με φλαμανδικούς πυργίσκους, τοποθετημένη σε μια λίμνη περιβαλλόμενη από γυμνά όρη.

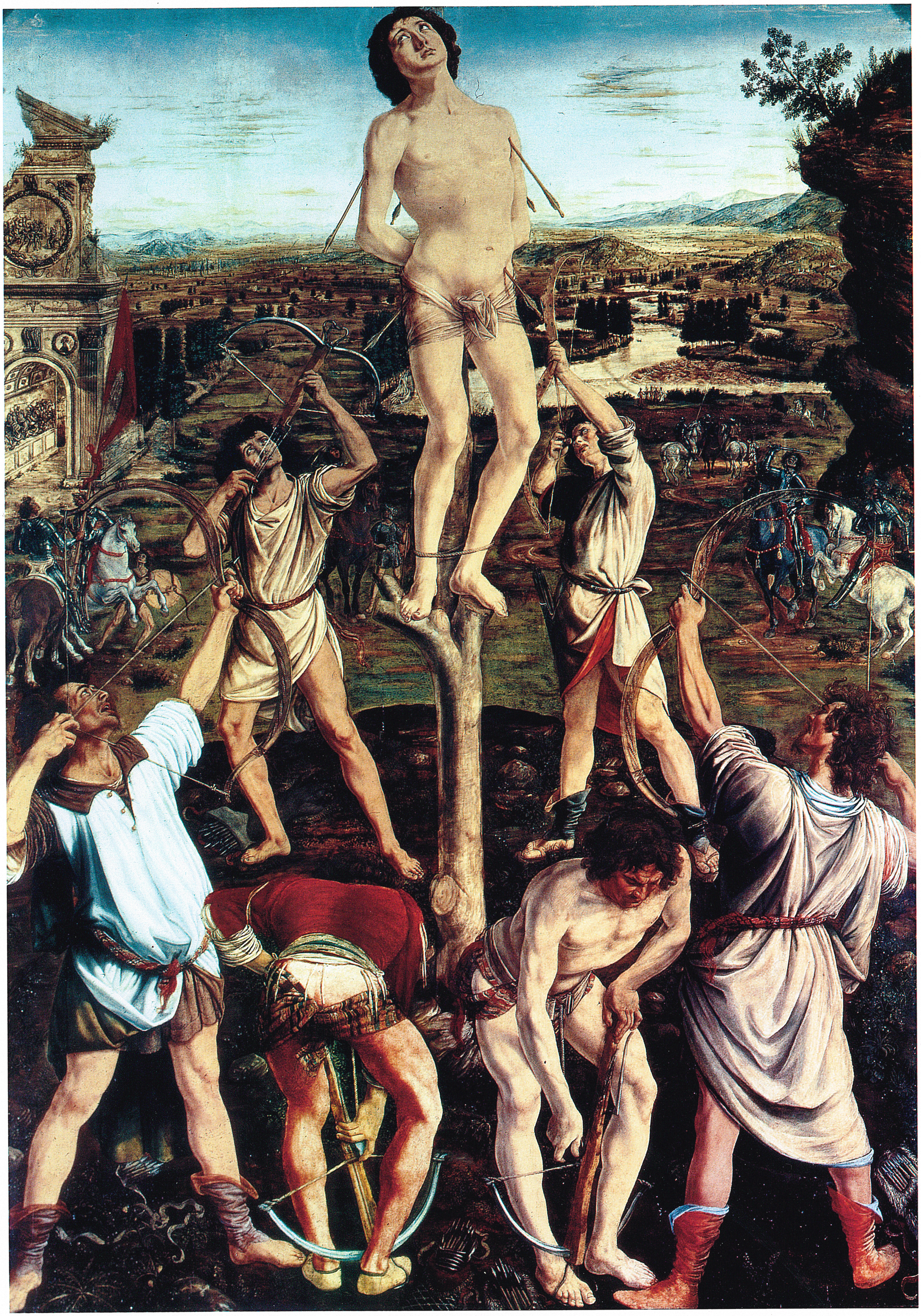


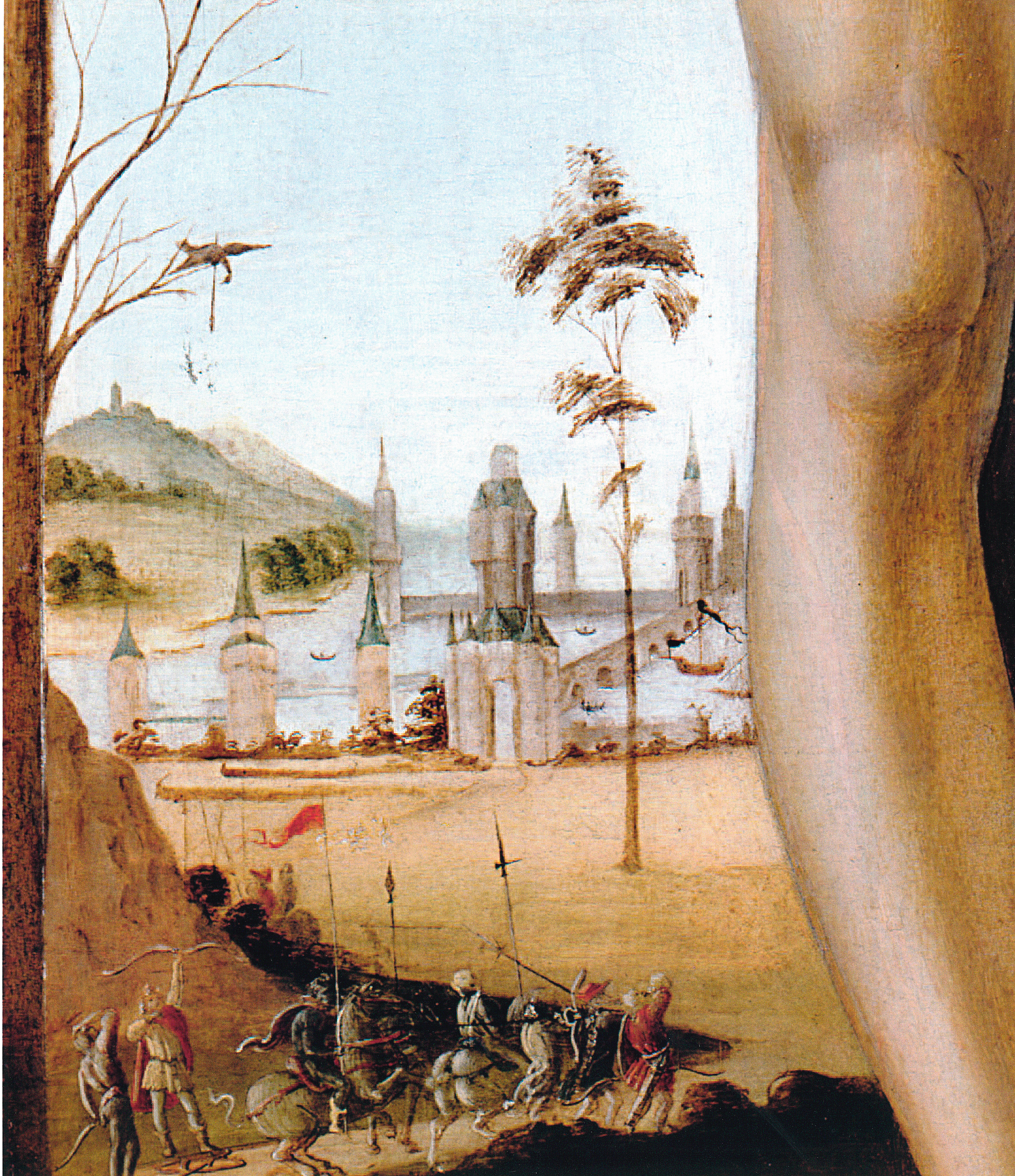
Απέναντι σελίδα:

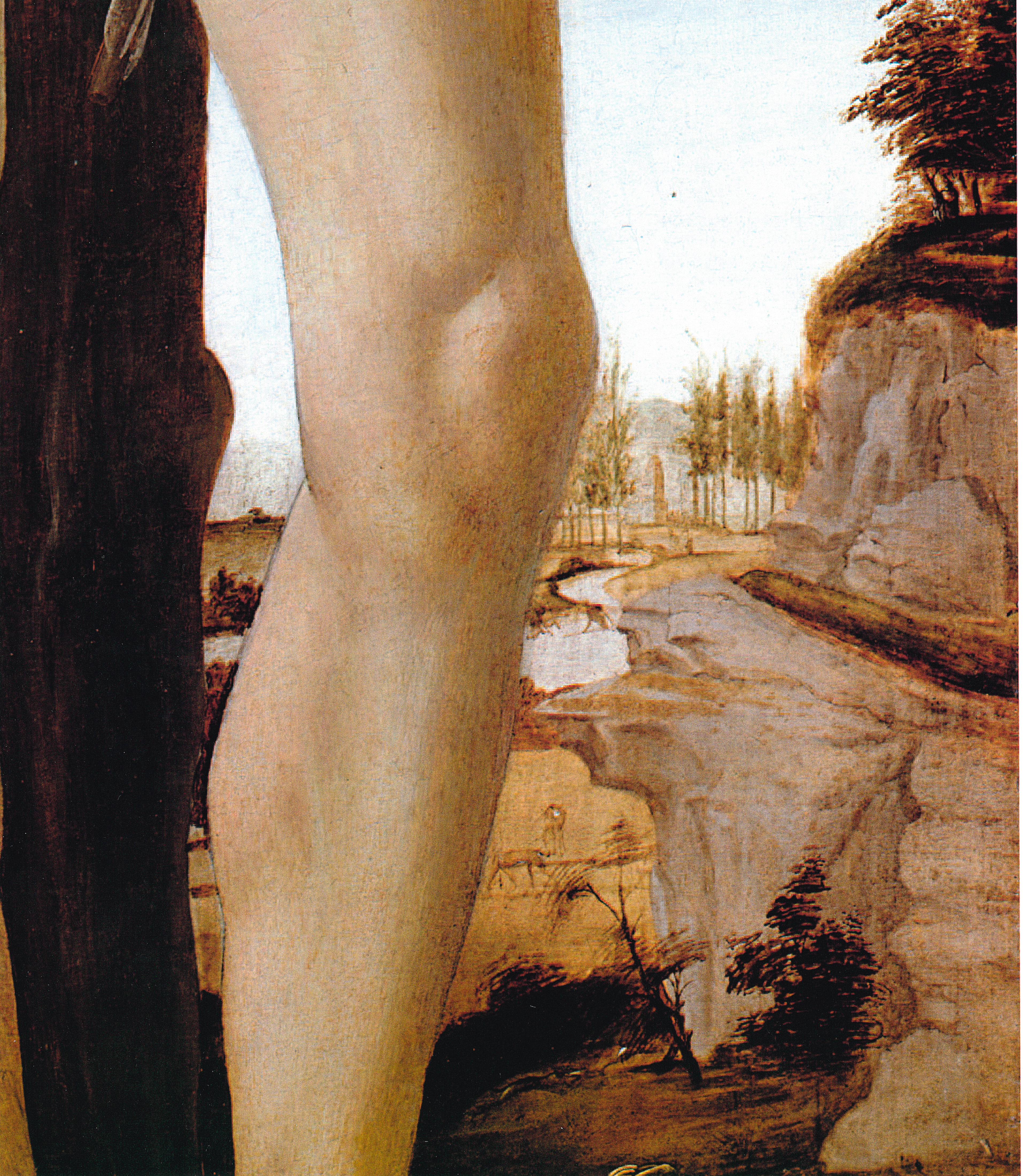
Antonio και Piero del Pollaiolo

Το μαρτύριο του αγίου Σεβαστιανού

1475 περίπου, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη







4. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ

Adorazione dei Magi 'Lami'

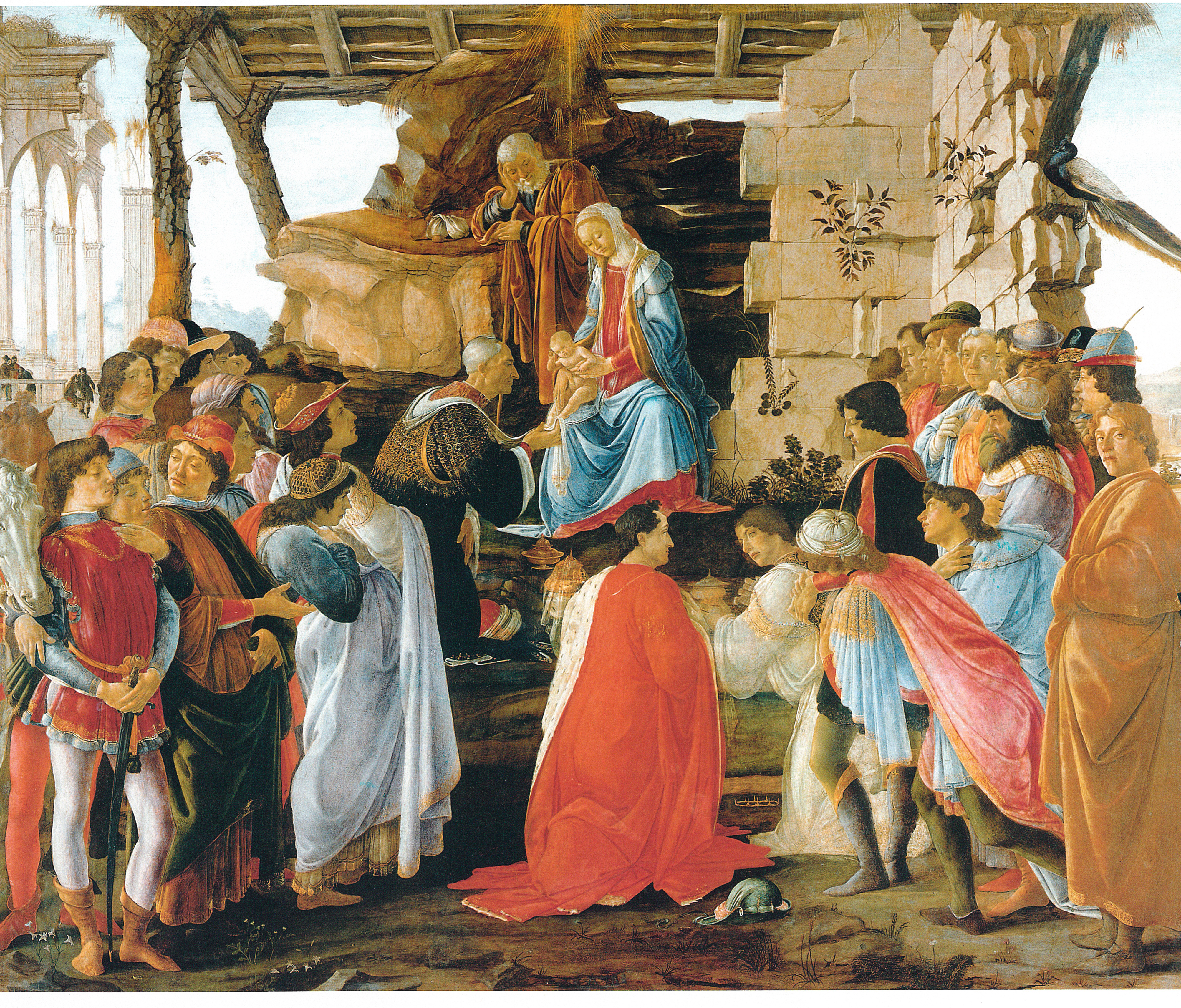
1475 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 111x134 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίστι

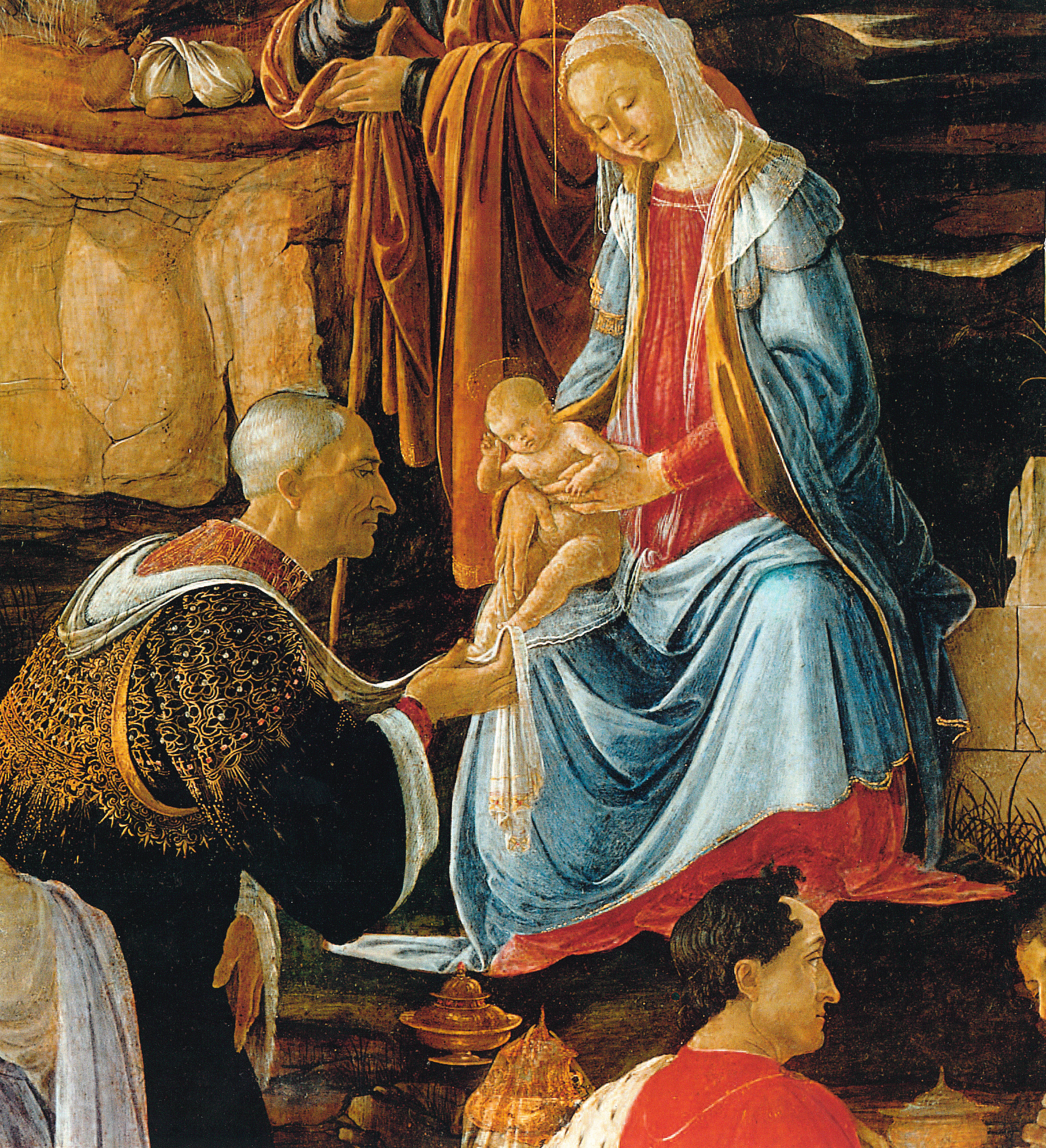
Ο πίνακας αυτός με την πρωτότυπη κορνίζα ήταν παραγγελία για την Αγία Τράπεζα του παρεκκλησίου της Σάντα Μαρία Νοβέλα, από τον Γκουασπάρε ντι Ζανόμπι ντελ Λάμα ή Λάμι, μεσάζοντα της Συντεχνίας Συναλλάγματος και υποστηρικτή των Μεδίκων. *Η προσκύνηση των Μάγων* καταστράφηκε στη διάρκεια των ανακατατάξεων του 1569, συνέπεια των οποίων ήταν η κατεδάφιση του αρχαίου χωρίσματος της δομινικανής βασιλικής και η αναδιάταξη του εσωτερικού του κτιρίου.

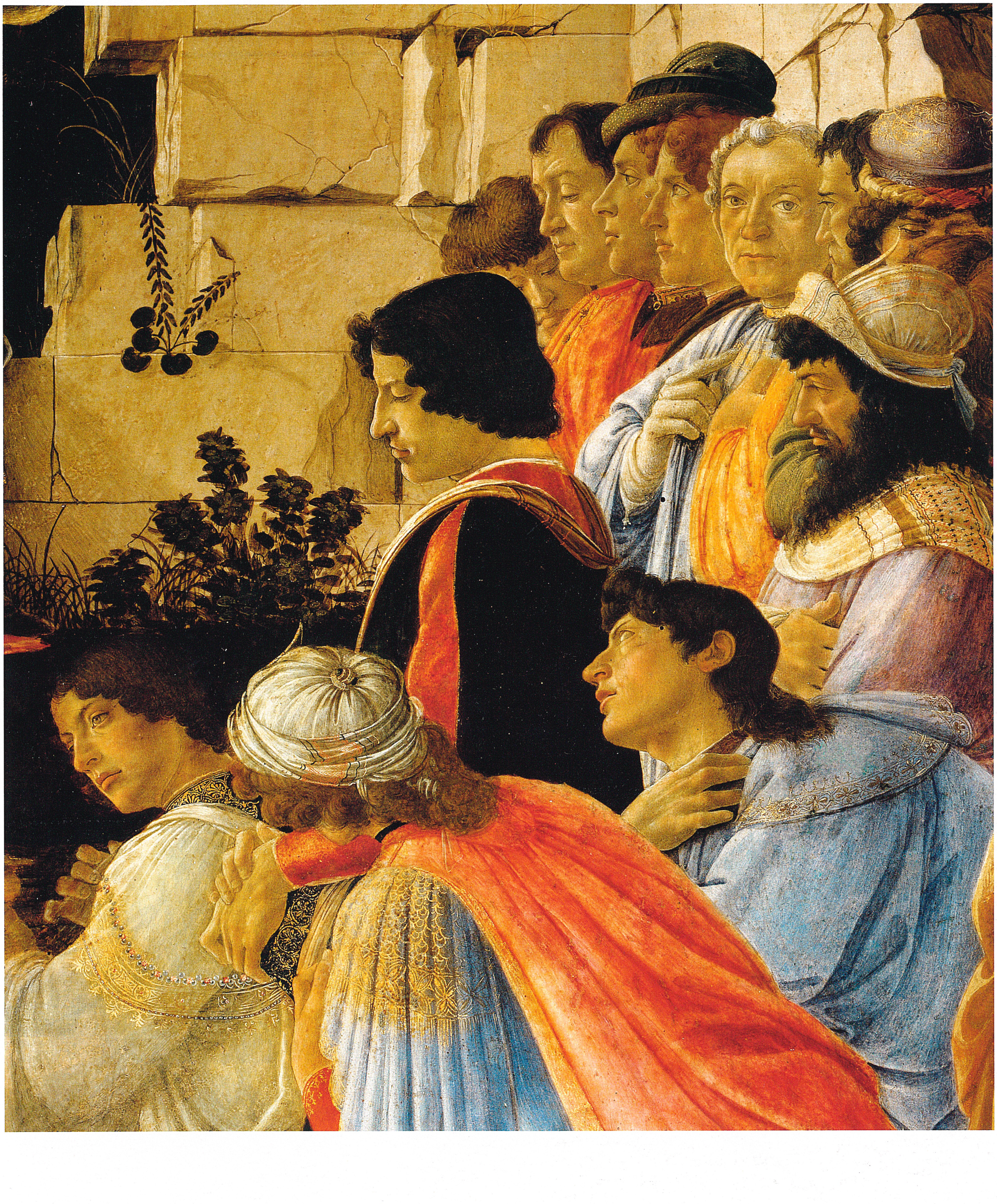
Μια ημικυκλική νωπογραφία με τη *Γέννηση και τον άγιο Τζιοβανίνο*, που διακοσμούσε το παράθυρο του τρούλου, αποκολλήθηκε και έμεινε στην εκκλησία της Σάντα Μαρία Νοβέλα. Αποτελεί έργο του εργαστηρίου του Μποτιτσέλι και τοποθετείται χρονικά στις αρχές του 1470, σε αντίθεση με το μικρό πίνακα, που, με βάση την τεχνοτροπία του, χρονολογείται μεταξύ του 1475 και του 1476, πάντως πριν τις 30 Ιανουαρίου του 1476, που οι Λάμι έπεσαν σε δυσμένεια εξαιτίας της ποινής που τους επιβλήθηκε από τα μέλη της Συντεχνίας Συναλλάγματος για την ανάρμοστη συμπεριφορά τους προς αυτούς.

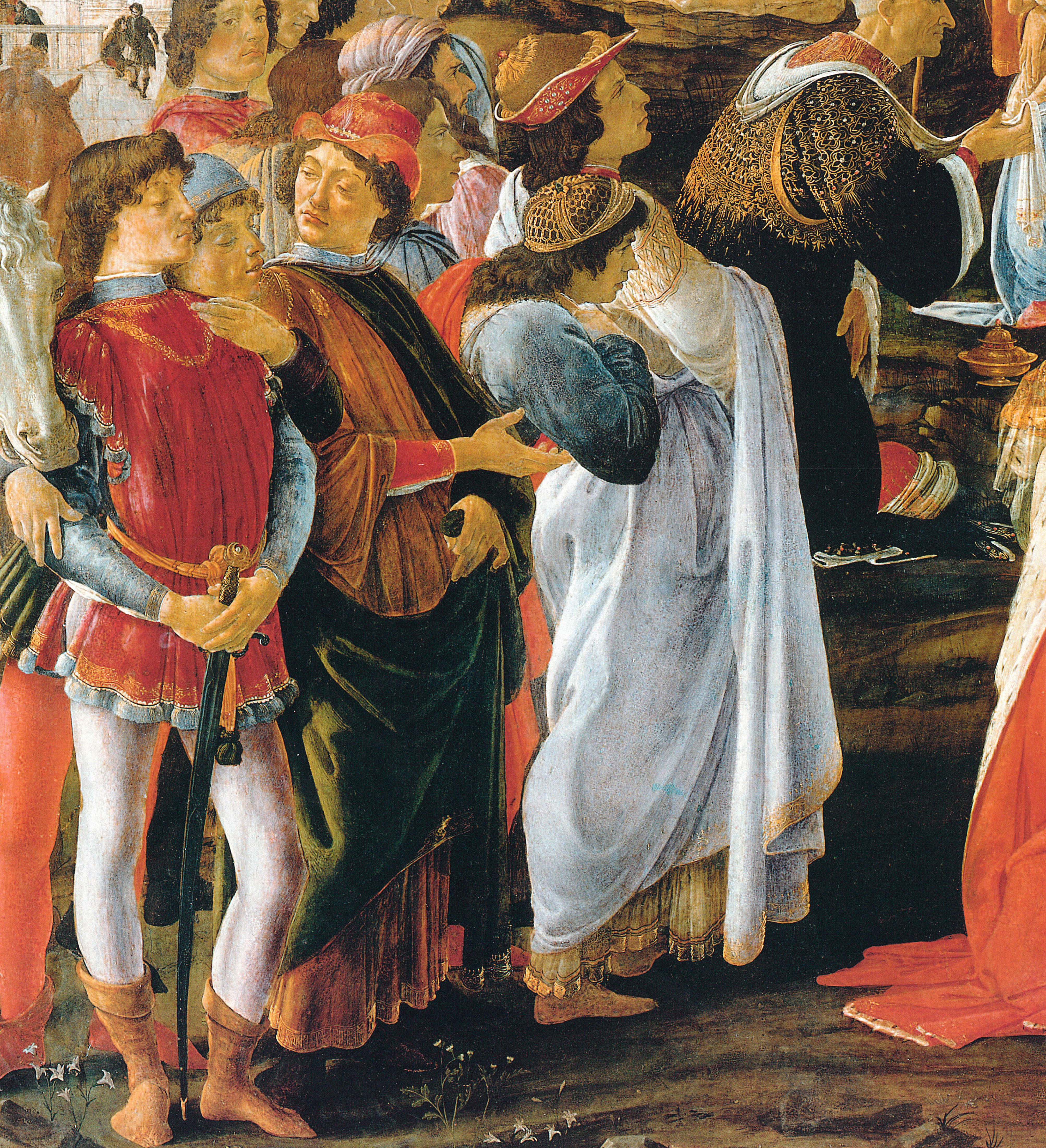
Στο μικρό και πολύτιμο έργο απεικονίζονται με τη μορφή των Μάγων οι μορφές των εκλιπόντων Μεδίκων, οι οποίοι είχαν προωθήσει την αναγέννηση της ομώνυμης εταιρείας που ξανασυστάθηκε στο Σαν Μάρκο. Ο πιο μεγάλος από τους βασιλιάδες της Ανατολής, ο οποίος αγγίζει το πόδι του Ιησού, έχει πράγματι τα χαρακτηριστικά του Κόζιμο του Πρεσβύτερου, που πέθανε το 1464, ενώ οι άλλοι δύο, που είναι γονατισμένοι στο κέντρο και δεξιά, παραπέμπουν στον Πιέρο, που πέθανε το 1469, και στον αδερφό του, Τζοβάνι, που πέθανε πριν από τον πατέρα του, το 1463. Ωστόσο, απεικονίζονται και μέλη της οικογένειας των Μεδίκων που ήταν εν ζωή. Συγκεκριμένα, στα δεξιά ο Λορέντσο ο Μεγαλοπρεπής, σκεπτικός, με ενδύματα μαύρου και κόκκινου χρώματος, και στην άκρη αριστερά ο Τζουλιάνο, ο μικρότερος αδερφός του. Προσχέδιο της φιγούρας του υπάρχει στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Λιλ, όπου αποδίδεται οπλισμένος με ένα σπαθί κοντά σε ένα άλογο, εις μνήμην πιθανώς της «γιόστρας», ενός παλιού αγωνίσματος με άλογα, στο οποίο είχε αναδειχθεί νικητής το 1475.

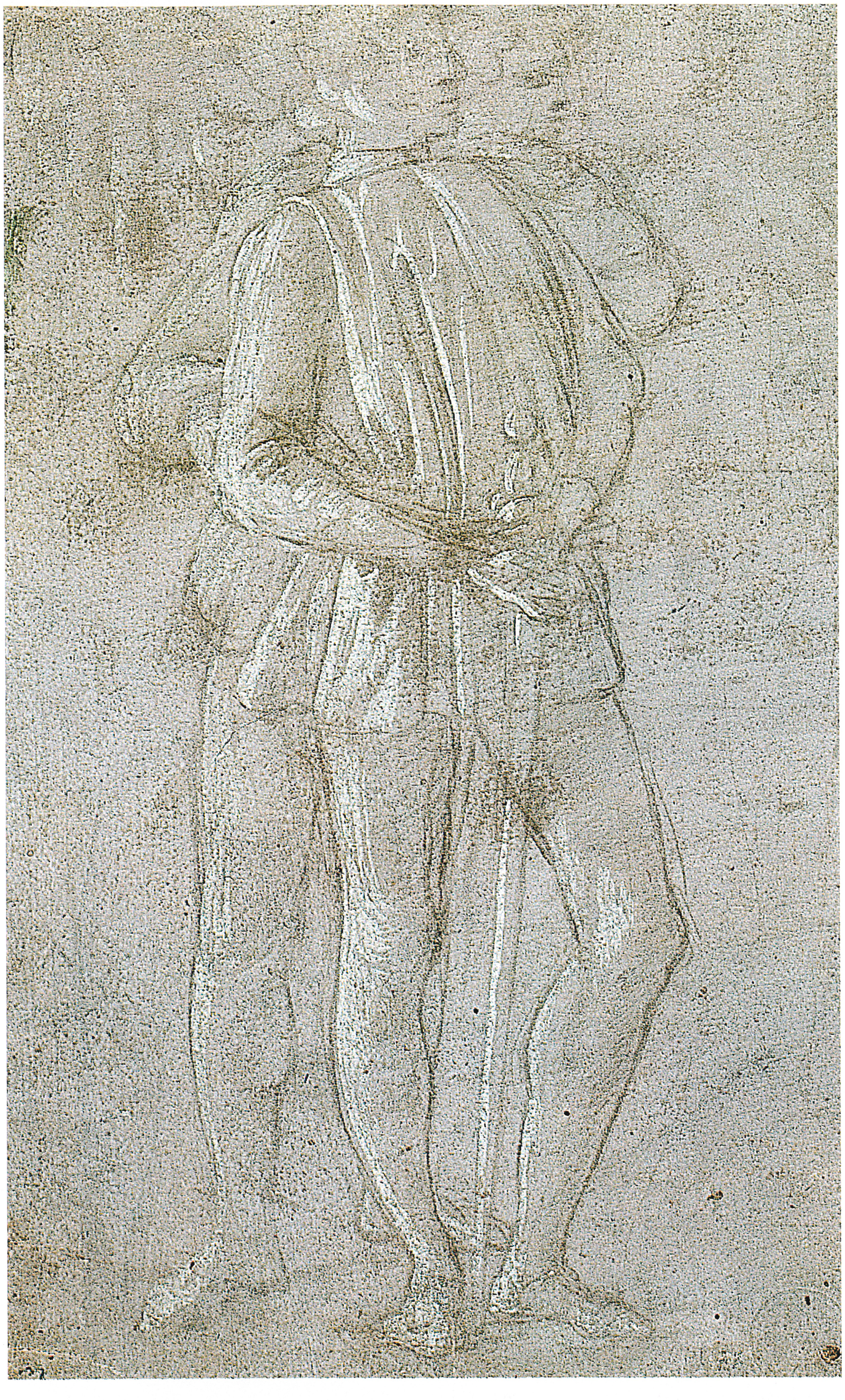
Η αυτοπροσωπογραφία του Μποτιτσέλι διακρίνεται στο άλλο άκρο της σύνθεσης, από όπου παρακολουθεί τυλιγμένος σε ένα φαρδύ, κίτρινο μανδύα που χρυσίζει, κοντά σε μια ομάδα ανθρώπων δύσκολα αναγνωρίσιμων. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο παραγγελιοδόχος του έργου, με βλέμμα επίσης στραμμένο στον παρατηρητή, φορώντας ένα λευκό γάντι στο χέρι και συγκρατώντας με αυτό τη μια πλευρά από το γαλάζιο και χρυσό μανδύα του.











Sandro Botticelli

Προπαρασκευαστική σπουδή για τον Τζουλιάνο των Μεδίκων και το σύντροφό του

Λιλ, Μουσείο Καλών Τεχνών

5. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΝΕΟΥ ΠΟΥ ΚΡΑΤΑΕΙ ΜΕΤΑΛΛΙΟ ΤΟΥ ΚΟΖΙΜΟ ΤΩΝ ΜΕΔΙΚΩΝ

Ritratto di giovane con la medaglia di Cosimo il Vecchio de' Medici

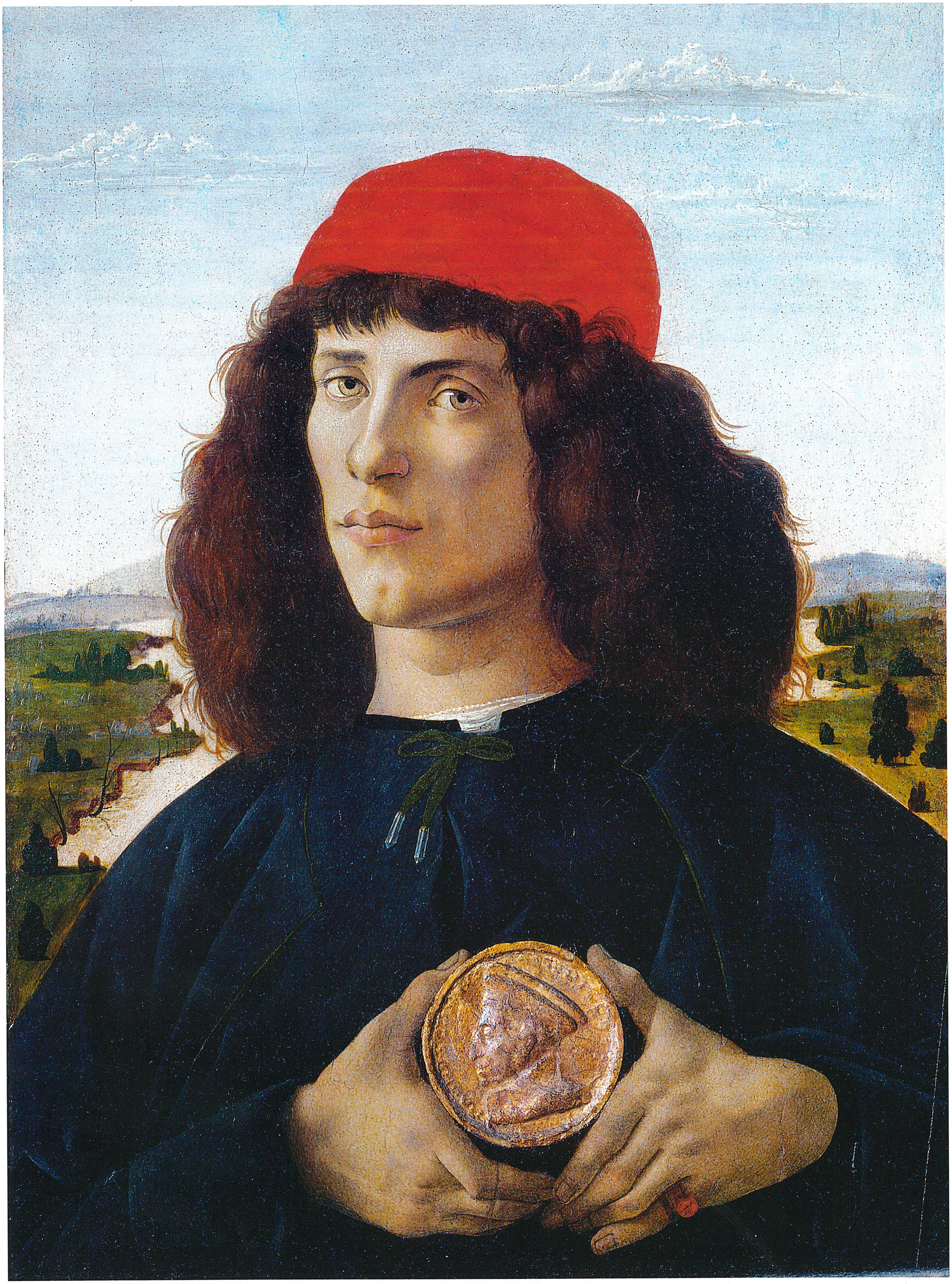
1475 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 57,5x44 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

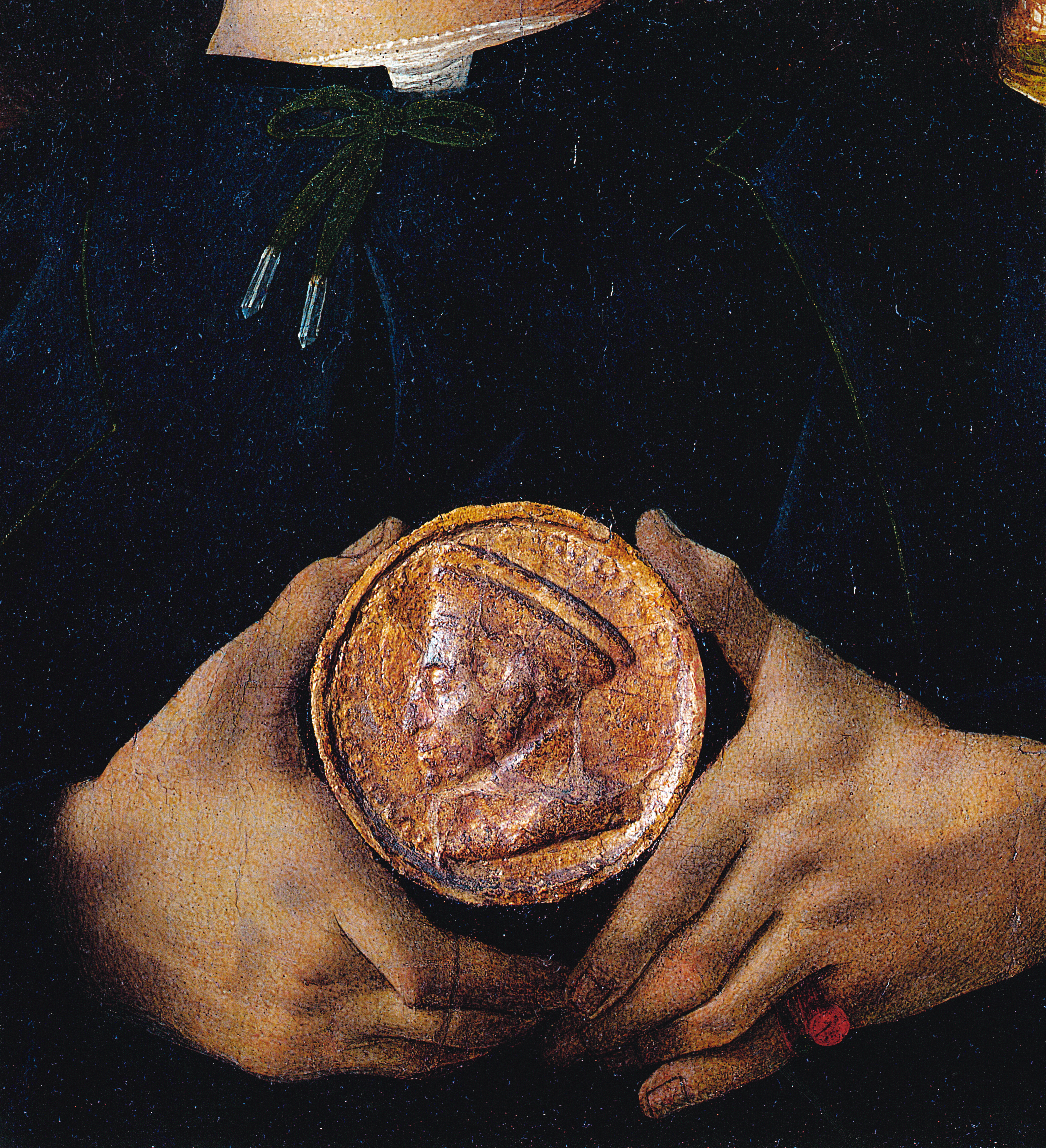
Η προσωπογραφία μέχρι σήμερα σώζεται στην πρωτότυπη, σκαλιστή με λογχοειδή φύλλα και επιχρυσωμένη, κορνίζα της. Απεικονίζεται ένας νέος με θλιμμένο βλέμμα, στραμμένος προς το θεατή, να κρατάει στα χέρια του ένα αναμνηστικό μετάλλιο του Κόζιμο του Πρεσβύτερου (του είχε απονεμηθεί ο τίτλος pater patriae), που φιλοτεχνήθηκε μεταξύ του 1465 και του 1469.

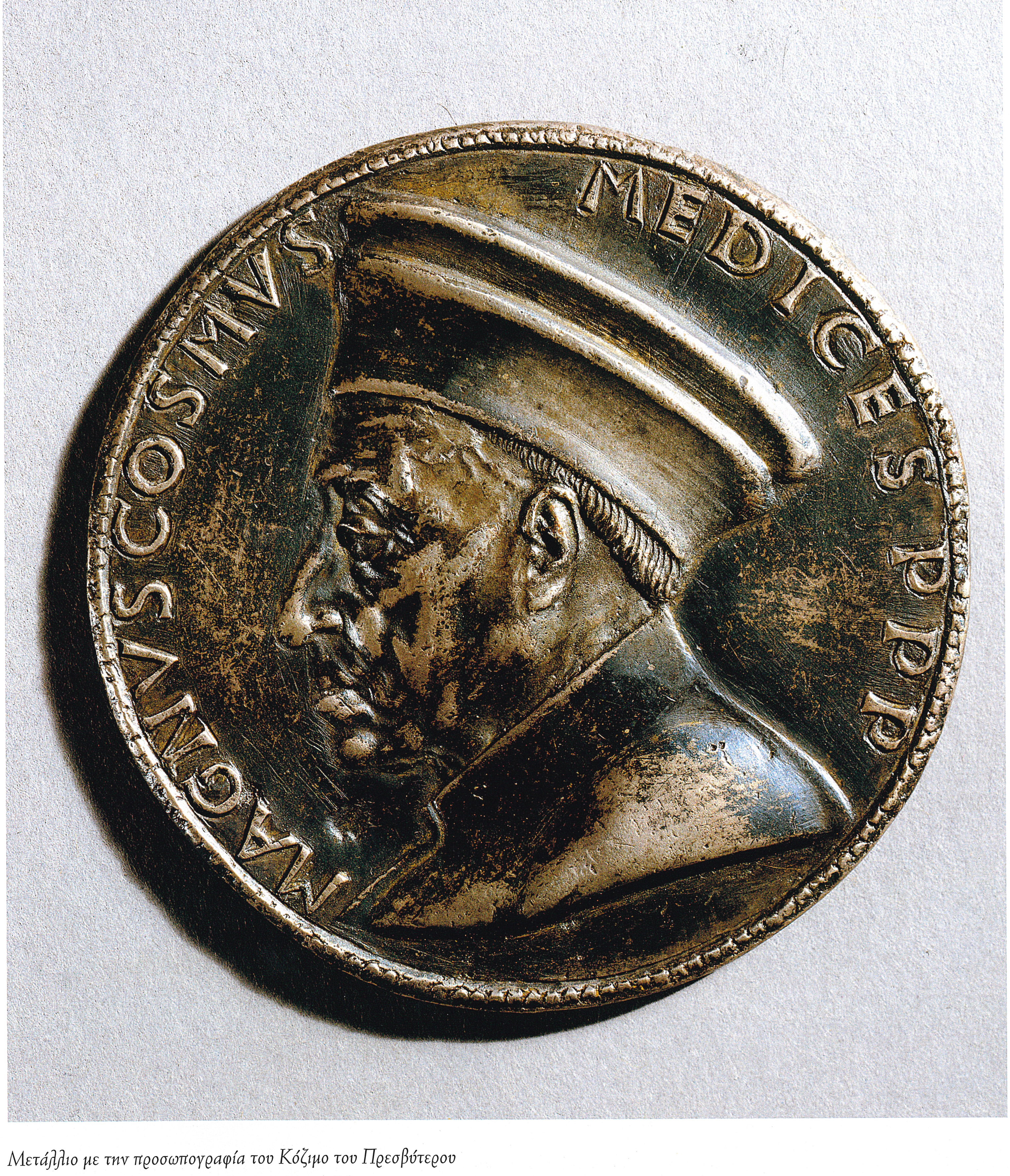
Η ανάμνηση του προσώπου που προσδίδει κύρος στην οικογένεια των Μεδίκων ξαναζωντανεύει τα έτη 1475-1476, περίοδο κατά την οποία έρχεται ξανά στο προσκήνιο *Η προσκύνηση των Μάγων*. Έτσι, η προσωπογραφία αυτή κόσμησε και το εξώφυλλο του πρώτου βιβλίου των *Επιστολών* του Μαρτσίλιο Φιτσίνο – *Epistolarium familiarum liber primus*. Τη μινιατούρα του μεταλλίου μάλλον φιλοτέχνησε ο Φραντσέσκο Ροσέλι και αποτέλεσε τη βάση γι' αυτή που αναπαρίσταται σε τούτη τη σύνθεση.

Η αφιέρωση του πίνακα στον Τζουλιάνο των Μεδίκων αποτελεί στην ουσία μια συγκινητική αφιέρωση στον Κόζιμο τον Πρεσβύτερο, που αναφέρεται στη μελέτη του λογίου στην έπαυλη Καρέτζι.

Όσον αφορά τις διάφορες προτεινόμενες ταυτοποιήσεις της προσωπογραφίας, που αναφέρουν ότι πρόκειται για κάποιον τεχνίτη ή για έναν άνθρωπο που δεν ανήκε στην ανώτερη τάξη, μάλλον δεν έχουν βάση αν κρίνει κανείς από την ενδυμασία του. Ακόμα και η άποψη ότι στον πίνακα αποδίδεται ο αδερφός του ζωγράφου, Αντόνιο, που ασκούσε το επάγγελμα του χρυσοχόου, καταρρίπτεται, αφού την εποχή που δημιουργήθηκε το συγκεκριμένο έργο ο Αντόνιο ήταν πιο μεγάλος από το νεαρό που αποτυπώνεται στον πίνακα της Πινακοθήκης Ουφίτσι.






MAGNVS COSMVS MEDICES PPP

Μετάλλιο με την προσωπογραφία του Κόζιμο του Πρεσβύτερου
1465-69, Φλωρεντία, Εθνικό Μουσείο Μπαρτζέλο

6. ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ

La Primavera

1477-1478 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 203x314 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

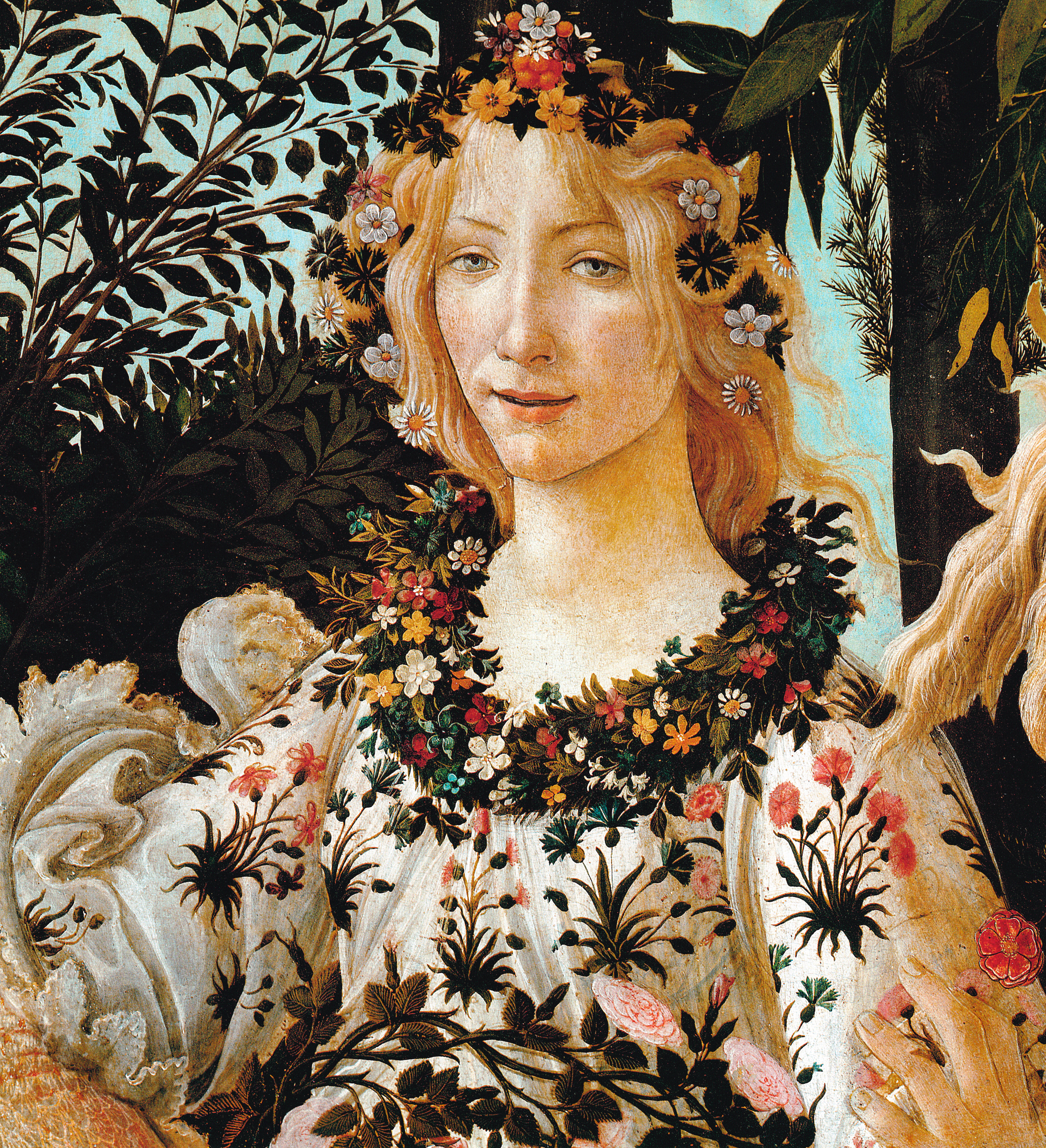
Ο Τζόρτζο Βαζάρι, όταν είδε την *Αλληγορία της Άνοιξης* το 1568 στη Βίλα ντι Καστέλο των Μεδίκων, μαζί με τη *Γέννηση της Αφροδίτης,* του ίδιου καλλιτέχνη, την περιέγραψε σαν «μια άλλη Αφροδίτη την οποία ραντίζουν με λουλούδια οι Χάριτες, υποδηλώνοντας έτσι την άνοιξη».

Ο μεγάλος αυτός πίνακας πρέπει να φιλοτεχνήθηκε για τη συγκεκριμένη βίλα, αν και το 1498 εμφανίζεται στην απογραφή της αστικής κατοικίας των Λορέντσο και Τζοβάνι ντι Πιερ Φραντσέσκο των Μεδίκων, νεαρών ξαδέρφων του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς. Ο Λορέντσο πήρε υπό την προστασία του τα δύο παιδιά που είχαν μείνει ορφανά από πατέρα το 1476, σε πολύ νεαρή ηλικία. Υπό τις οδηγίες του αγόρασαν τη Βίλα ντι Καστέλο, το 1477, ημερομηνία που μάλλον ολοκληρώθηκε το έργο, στο οποίο απεικονίζεται το Βασίλειο της Αφροδίτης, θεότητας άμεσα συνδεδεμένης με την άνοιξη και με το μήνα Απρίλιο. Στο κέντρο παρουσιάζεται η Αφροδίτη και πάνω από αυτήν αιωρείται ο θεός Έρωτας, που με δεμένα μάτια έχει πάρει θέση για να ρίξει τα φλογερά βέλη του. Οι μυθικές φιγούρες είναι τοποθετημένες από τα δεξιά προς τα αριστερά, σύμφωνα με το ρωμαϊκό αγροτικό ημερολόγιο του Απριλίου και του Μαΐου, όπως πολύ σωστά έχει επισημανθεί από τον Τσαρλς Ντέμπσεϊ. Στα δεξιά ο Ζέφυρος, ο ανοιξιάτικος άνεμος, θέλει να γονιμοποιήσει τη νύμφη της γης Χλωρίδα, από της οποίας το στόμα ξεπηδούν μερικά άνθη. Αυτή με τη σειρά της παίρνει τη μορφή της Φλώρας, ντυμένη με ένα φόρεμα διακοσμημένο με λουλούδια που σκορπίζονται στο έδαφος, περικυκλωμένη από ένα φράχτη πορτοκαλιών.

Από την άλλη πλευρά οι τρεις Χάριτες απεικονίζονται καθώς χορεύουν γεμάτες χάρη και ο Ερμής, ο θεός των ανέμων, που συνδέεται με το μήνα Μάιο, διαλύει τα σύννεφα με τη ράβδο του.

Τα διάφορα είδη λουλουδιών που είναι σκορπισμένα στο έδαφος έχουν αποδοθεί με ακρίβεια, πιθανώς λόγω της επιρροής που ασκήθηκε στον καλλιτέχνη από την ανάγνωση της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου, την οποία μετέφρασε το 1476 από τα λατινικά ο Κριστόφορο Λαντίνο.

Στον πίνακα είναι εμφανείς οι επιρροές από τις *Ωδές* του Οράτιου, το *Περί φύσεως πραγμάτων* (*De rerum natura*) του Λουκρήτιου και το *Ημερολόγιο* του Οβίδιου. Σε μια δεύτερη ανάγνωση, όμως, αν γίνει σύγκριση ανάμεσα στους *Στίχους*



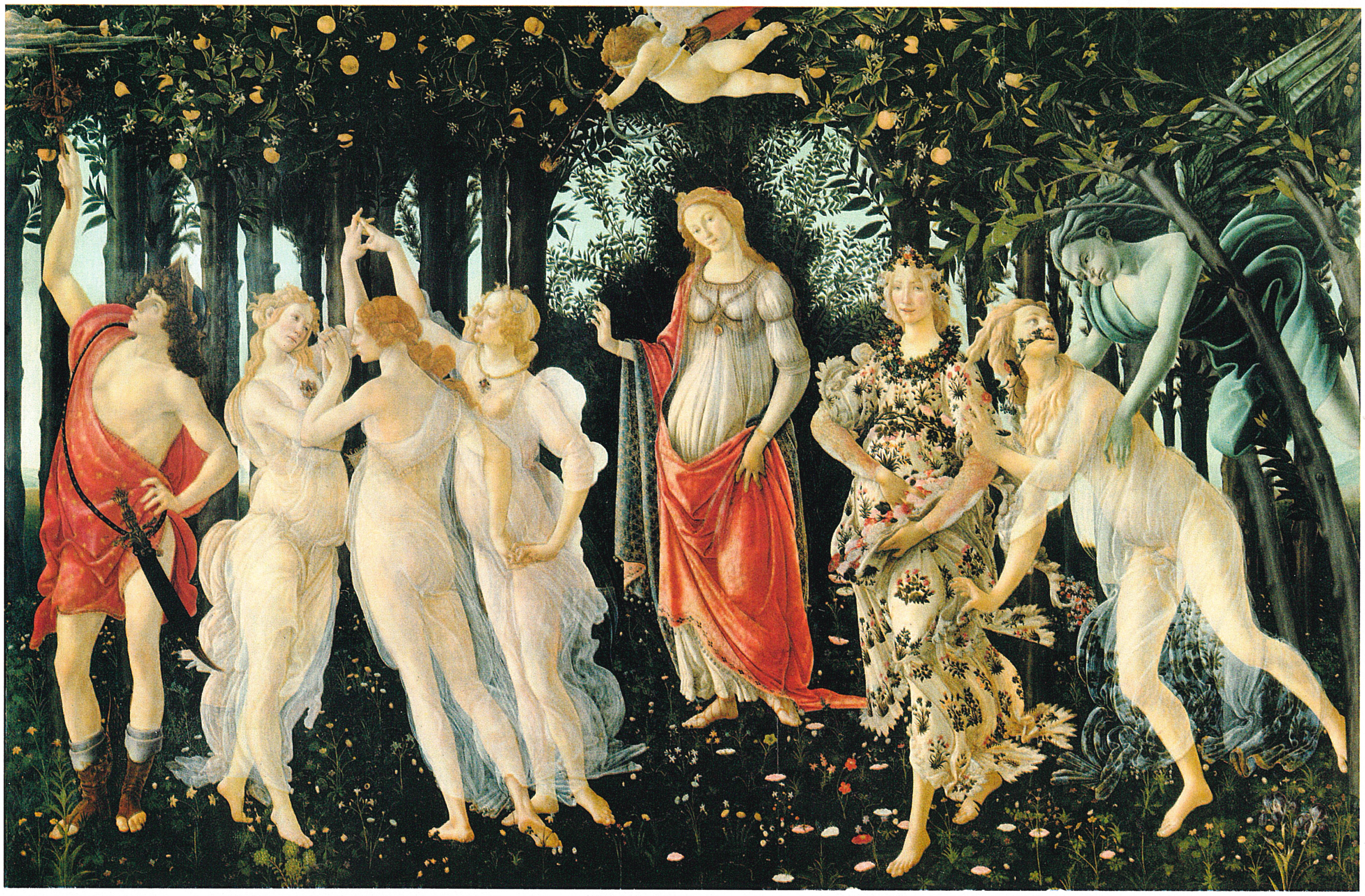
για την κονταρομαχία του Ανιόλο Αμπροτζίνι, γνωστού και ως Πολιτσάνο, που γράφτηκαν μεταξύ του 1475 και του 1478, και στην *Αλληγορία της Άνοιξης* που ο Μποτιτσέλι φιλοτέχνησε την ίδια περίοδο, θα εντοπιστούν πολλές εικονογραφικές ομοιότητες, κάτι διόλου τυχαίο.

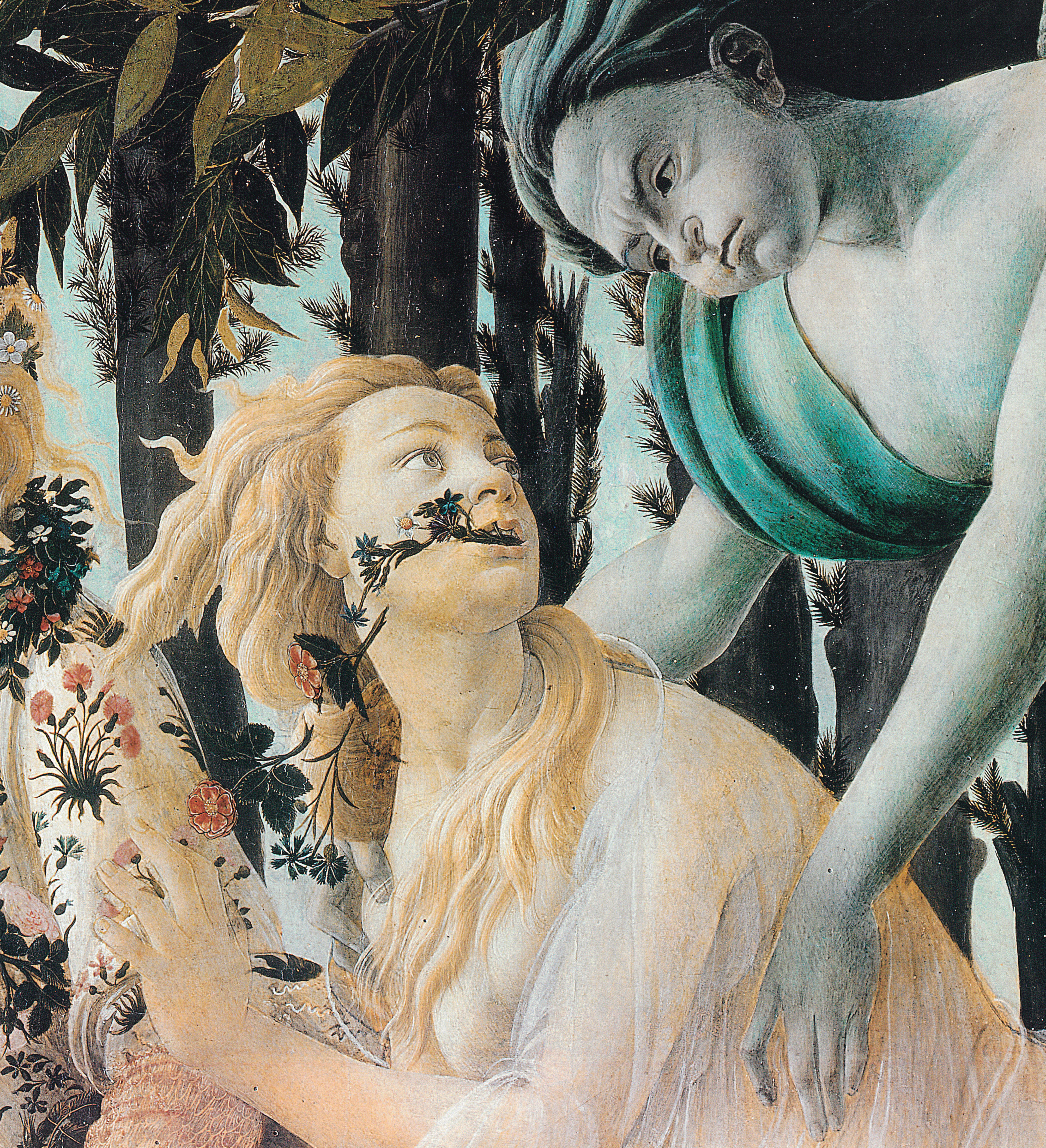
Ωστόσο, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη και η πιθανή επιρροή του Μαρσίλιο Φιτσίνο, συγγραφέα των διαφόρων επιστολών προς το νεαρό Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο. Στις επιστολές αυτές τον εμψυχώνει και τον προτρέπει να εξασκηθεί στην αρετή υπό την προστασία της Αφροδίτης, αντί να ψάχνει την επιτυχία στηριζόμενος μόνο στην «ευθυγράμμιση των άστρων».

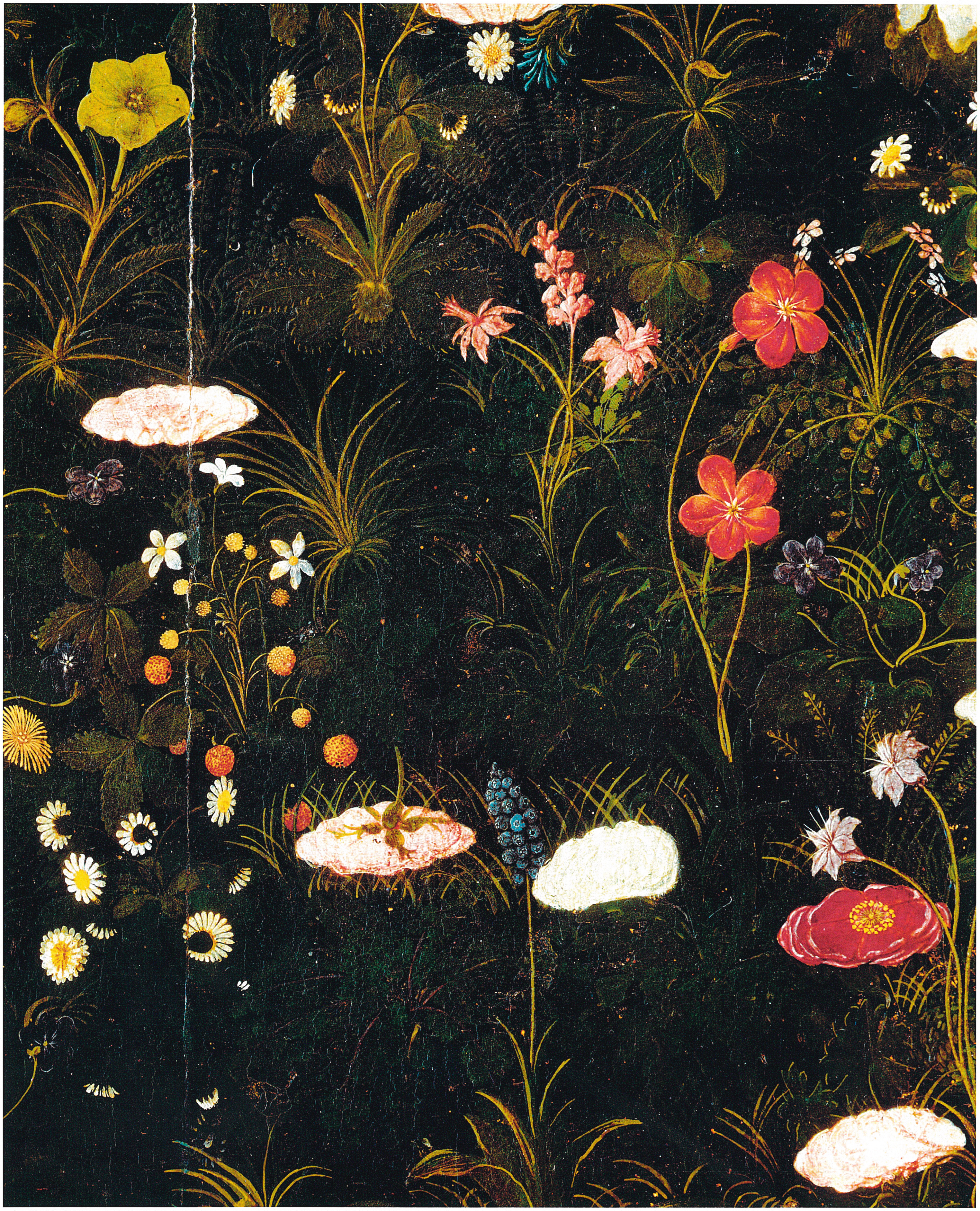
Από το τέλος του 1800 διατυπώθηκαν πολλές απόψεις για το διάσημο αυτό πίνακα. Από τις κυριότερες είναι αυτή του Άμπι Βάρμπουργκ το 1893 και εκείνη του Ερνστ Γκόμπριχ το 1945, στην οποία έχει στηριχτεί και το παρόν κείμενο.

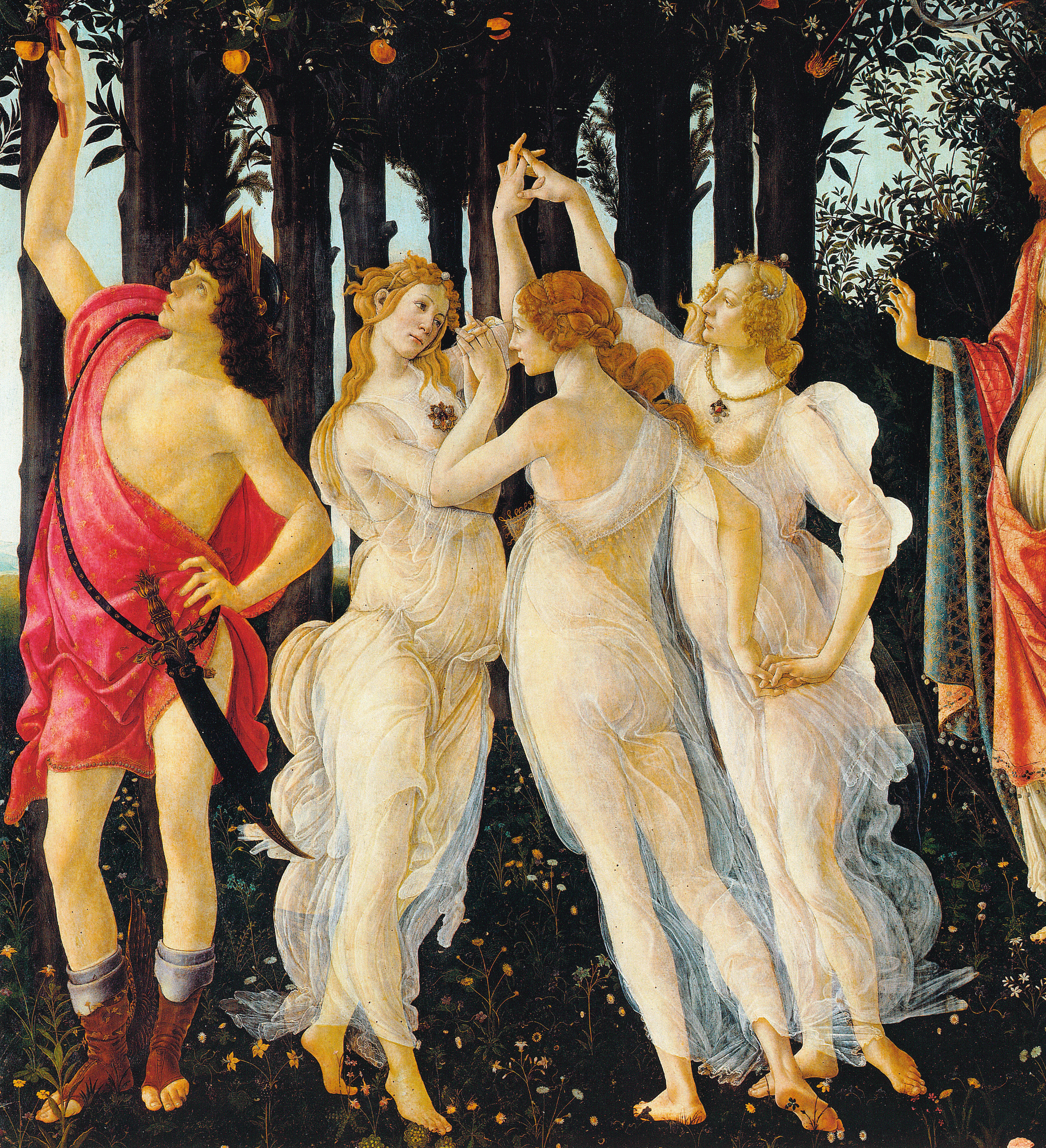
Υπάρχουν και άλλες επεξηγήσεις, όπως ότι στο συγκεκριμένο πίνακα εικονογραφείται το *Όραμα* του Φουλγκένσιο, δηλαδή ο γάμος του ποιητή με τη Σάτιρα ή ότι σχετίζεται με ένα απόσπασμα από το έργο *Νέα ζωή* του Δάντη. Ακόμη, κάποιοι άλλοι κάνουν λόγο για μια αυθεντική παραγγελία του Τζουλιάνο, αδερφού του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς, ενώ ορισμένοι θεωρούν πως φιλοτεχνήθηκε επ' ευκαιρία του γάμου του Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο με τη Σεμιράμιντε Απιάνι.

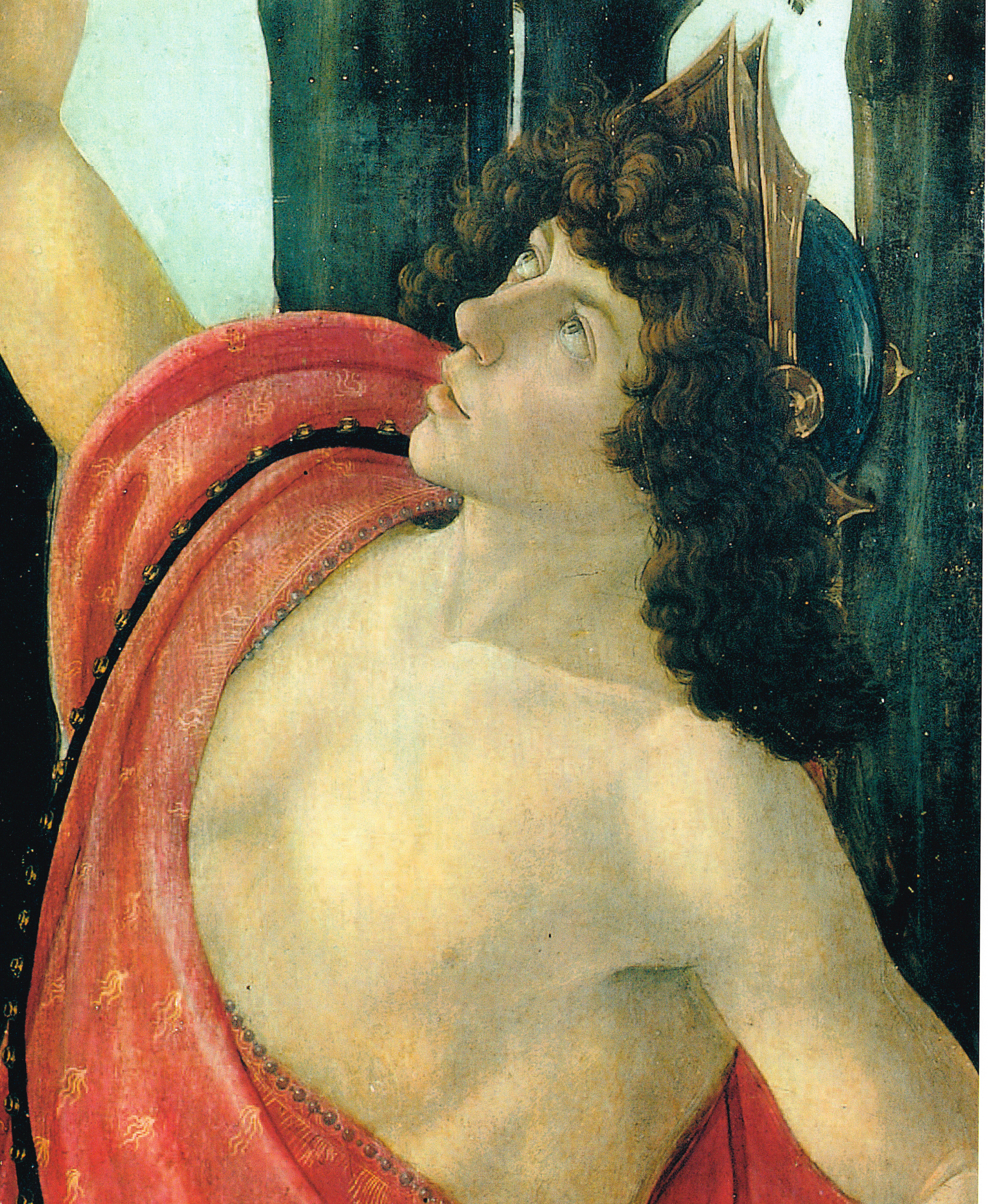
Από τις πιο πρόσφατες ερμηνείες είναι αυτή της Κλάουντια Βίλα (1996 και 1998), βασισμένη στο *De nuptiis Mercurii et Philologiae* του Μαρτσιάνο Καπέλα, και εκείνη του Νικολάι Ρούμπισταϊν (1997), ο οποίος βλέπει στη φιγούρα της Αφροδίτης την προσωποποίηση της Juventas, θεάς που λάτρευαν οι αρχαίοι Ρωμαίοι.

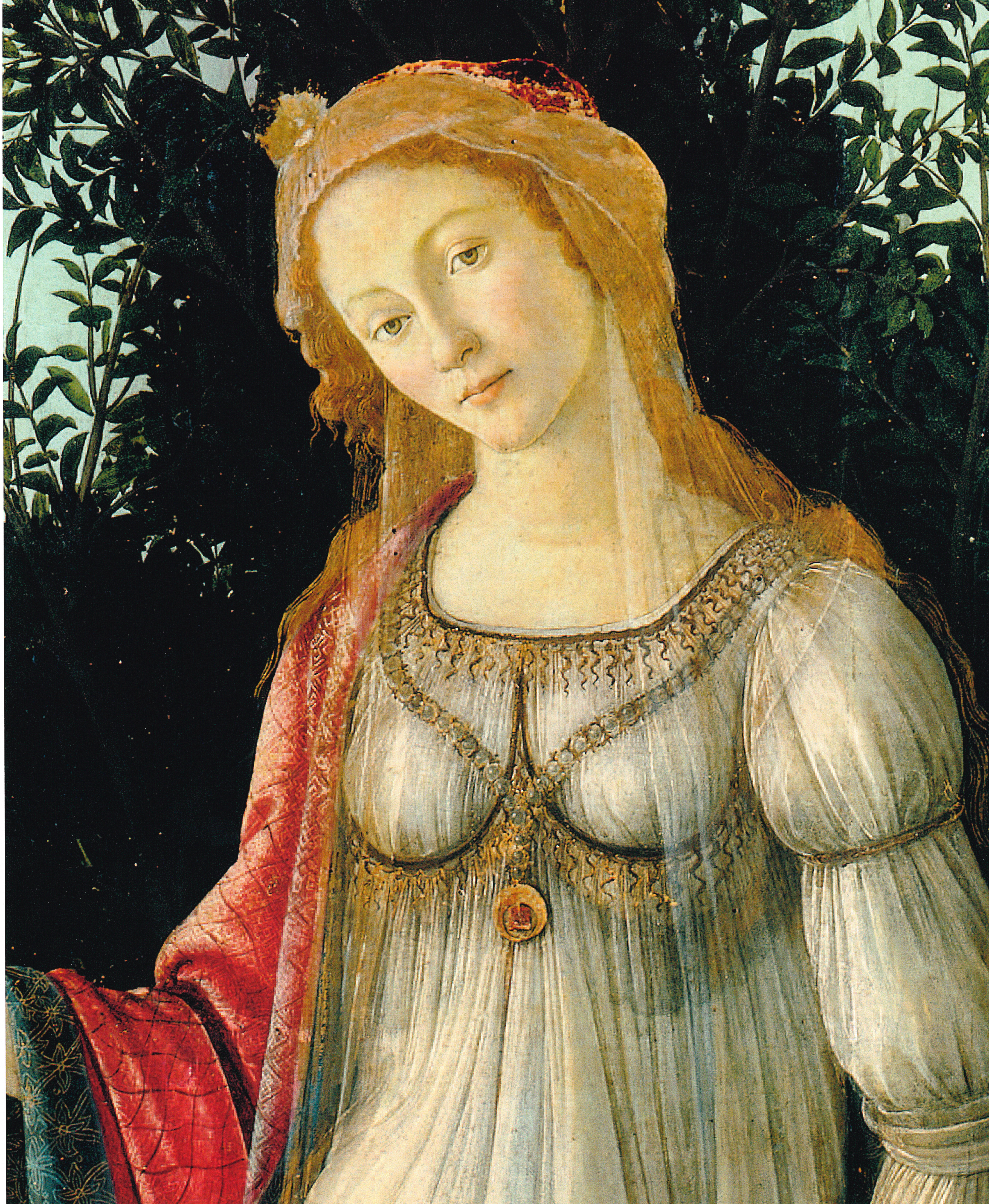


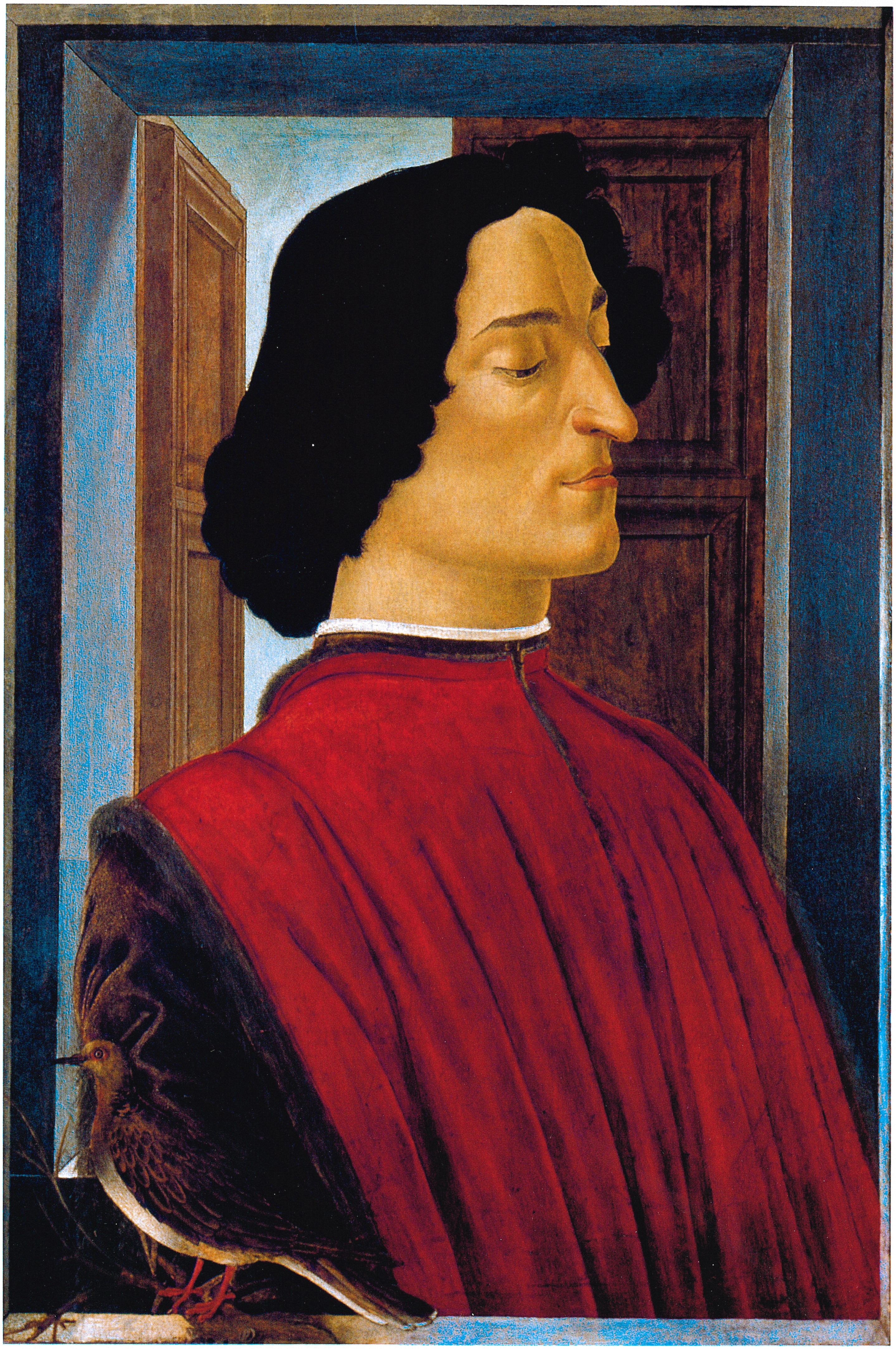












7. ΜΕΤΑΘΑΝΑΤΙΑ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΤΖΟΥΛΙΑΝΟ ΤΩΝ ΜΕΔΙΚΩΝ

Ritratto postumo di Giuliano de' Medici

1478-1479 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 75,6x52,6 εκ.
Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη

Ο πίνακας αυτός αποτελεί πιθανώς το πρωτότυπο μιας σειράς από αντίγραφα εκ των οποίων άλλα βρίσκονται στο Βερολίνο και άλλα στο Μπέργαμο, στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στην Καράρα.

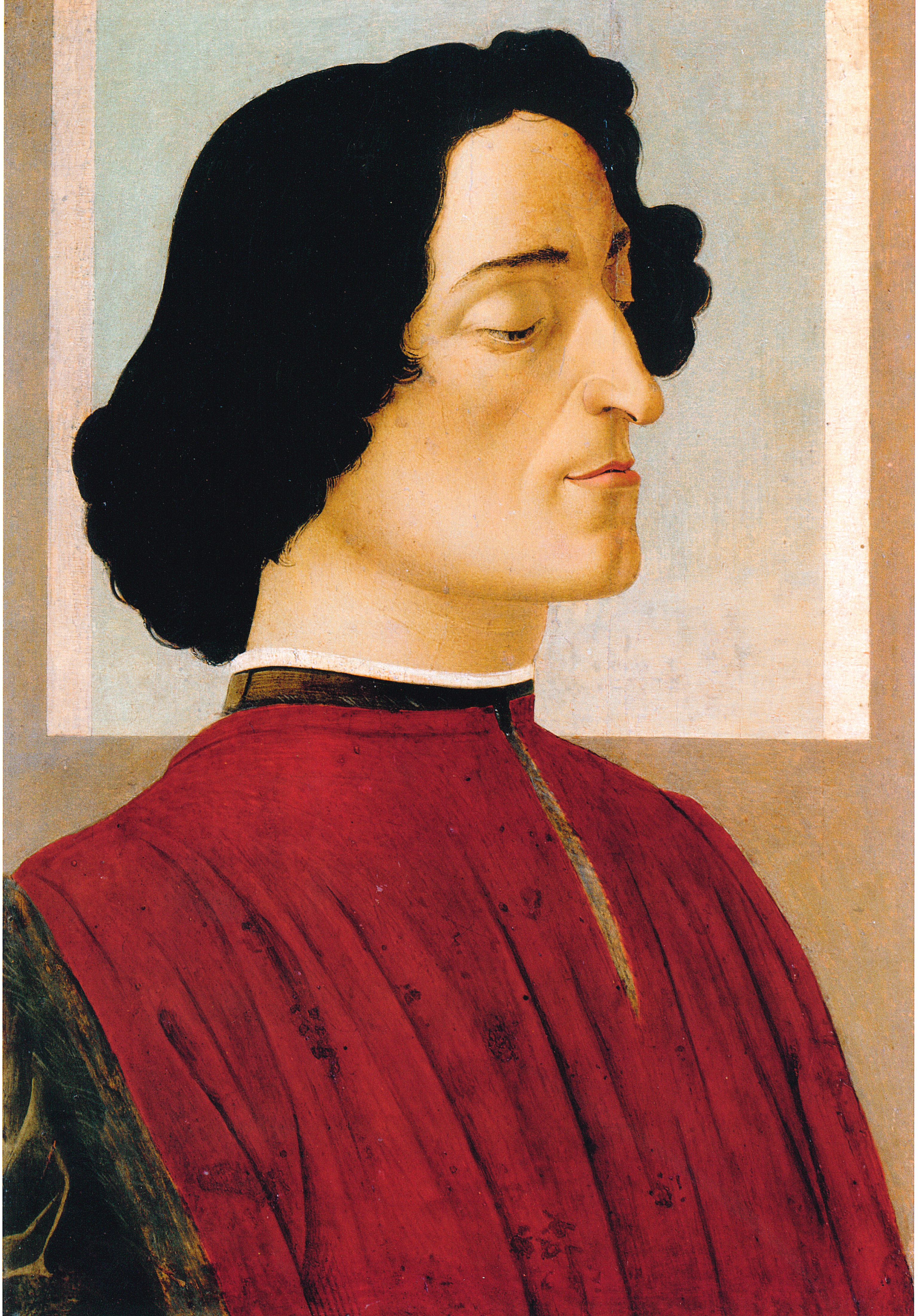
Ο Τζουλιάνο, ο πιο νέος από τους Μεδίκους, στις 26 Απριλίου του 1478 σκοτώθηκε μέσα στον καθεδρικό της Σάντα Μαρία ντελ Φιόρε, από τους συμμετέχοντες στη συνωμοσία των Πάτσι. Η ταφή του έγινε έπειτα από τρεις μέρες με όλες τις τιμές, στο Σαν Λορέντσο.

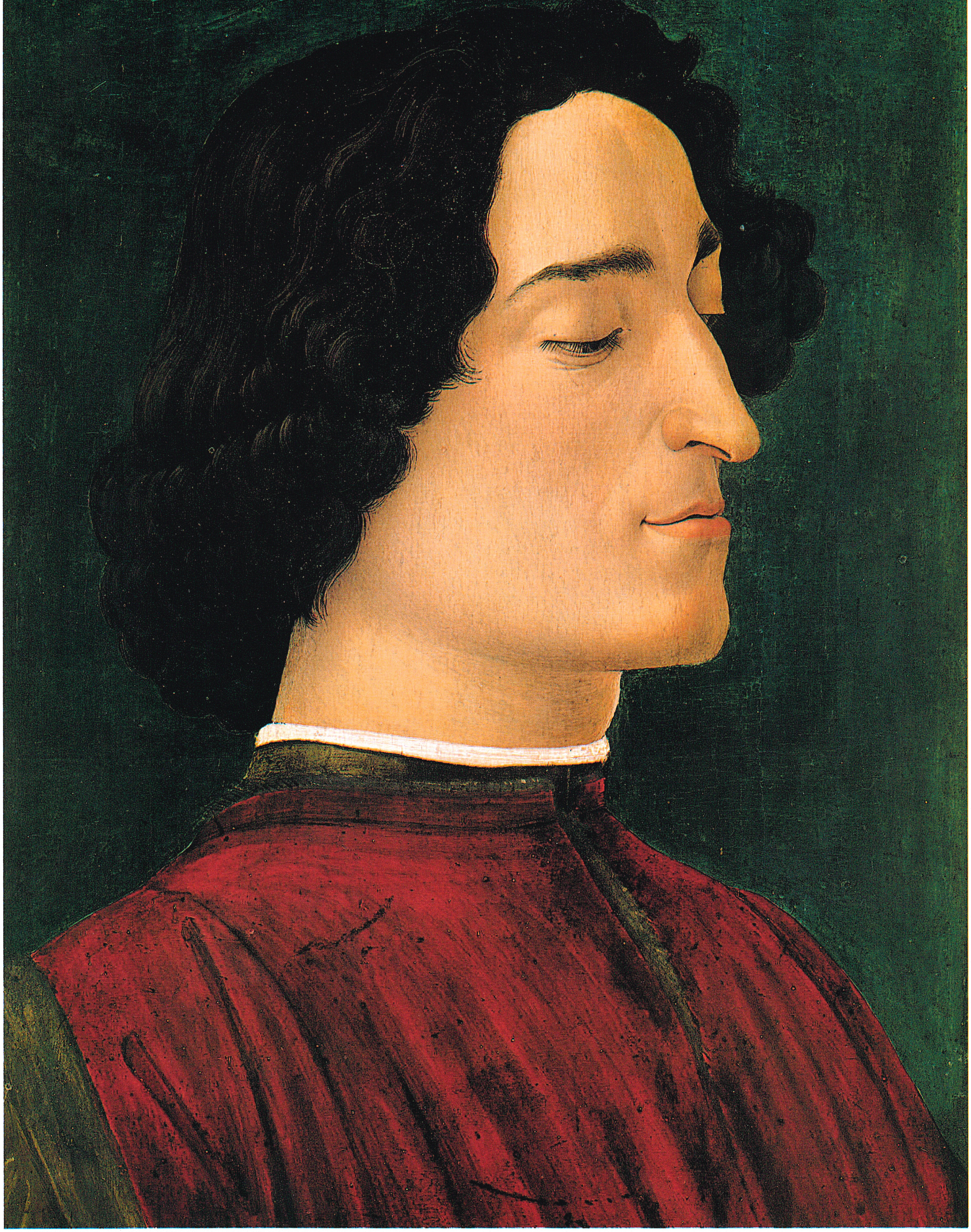
Η παρουσία των ταφικών συμβόλων, όπως το μισάνοιχτο παράθυρο πίσω από το νέο, το χαμένο στο κενό βλέμμα του και το πουλί πάνω στο ξερό κλαδί που ακουμπά στο περβάζι, έχουν ερμηνευτεί λανθασμένα από ορισμένους ως ένδειξη πένθους του Τζουλιάνο για τον πρόωρο χαμό της αγαπημένης του, Σιμονέτα Κατάνεο, το 1476.

Ωστόσο, τα σύμβολα αυτά ίσως αφορούν τον τραγικό θάνατο του ίδιου του Μεδίκου, που άφησε ένα τεράστιο κενό στον κύκλο των φίλων, καθώς και των συνεργατών της οικογένειάς του.

Πράγματι, η προσωπογραφία του Τζουλιάνο, που στην ηλικία των 25 ετών δολοφονήθηκε με άγριο τρόπο, αποδίδεται από τον Μποτιτσέλι εν είδει πήλινης πολύχρωμης προτομής, όπως αυτές που τοποθετούνταν στις αριστοκρατικές κατοικίες της Φλωρεντίας σε ανάμνηση των νεκρών.

Για τη δημιουργία της προσωπογραφίας ο ζωγράφος, κατά πάσα πιθανότητα, δανείστηκε τα χαρακτηριστικά του νέου από τη χαμένη νεκρική μάσκα από κερί, πάνω στην οποία συνήθιζαν να τα αποτυπώνουν προτού ο θάνατος και ο χρόνος τα φθείρουν.





Απέναντι σελίδα:

Εργαστήρι του Sandro Botticelli

Μεταθανάτια προσωπογραφία του Τζουλιάνο των Μεδίκων

1480 περίπου, Μπέργκαμο

Ιταλία, Καράρα, Ακαδημία Καλών Τεχνών

Εργαστήρι του Sandro Botticelli

Μεταθανάτια προσωπογραφία του Τζουλιάνο των Μεδίκων

1478, Βερολίνο, Εθνική Πινακοθήκη

8. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ ΣΤΟ ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ

Sant' Agostino nello studio

1480
Αποκολλημένη νωπογραφία, 57,5x44 εκ.
Φλωρεντία, ναός των Ονισάντι

Η νωπογραφία αυτή, μαζί με τον *Άγιο Ιερώνυμο* του Ντομένικο Γκιρλαντάιο, αρχικά βρισκόταν στις δύο πλευρές του διαχωριστικού τοίχου που υπήρχε ανάμεσα στην περιοχή του κτιρίου κοντά στην είσοδο –που προοριζόταν για τους πιστούς– και εκείνη που προοριζόταν για τη λειτουργία και τις τελετές από τους ταπεινούς μοναχούς.

Η διάσωσή τους ανατέθηκε από τον Κόζιμο Α΄ των Μεδίκων στον Τζόρτζο Βαζάρι, τη δεκαετία του 1560, όταν αποφασίστηκε η κατεδάφιση του ενδιάμεσου αυτού τοίχου.

Ο κάτοικος του Αρέτσο, αρχίζοντας με την αποκόλληση ενός τμήματος της πέτρας, συνέχισε με τη σταδιακή αφαίρεση ολόκληρου του τοιχώματος, μέσω μιας επαναστατικής για την εποχή εκείνη τεχνικής. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την απώλεια μόνο κάποιων τμημάτων της ζωγραφισμένης κορνίζας.

Η σύνθεση του Γκιρλαντάιο, που φιλοτεχνήθηκε το 1480, όπως προκύπτει από την ημερομηνία με λατινικούς χαρακτήρες που φαίνεται στο γραφείο, απεικονίζει τον ιερό γιατρό της εκκλησίας, που μοιάζει να μας παρακολουθεί στη διάρκεια ενός διαλείμματος από το γράψιμο, με το κεφάλι στηριγμένο στο αριστερό του χέρι, στο εσωτερικό ενός μικρού εργαστηρίου που περιγράφεται από το ζωγράφο με κάθε λεπτομέρεια και ακρίβεια. Το βλέμμα κινείται ανάμεσα σε ανοιχτά και κλειστά βιβλία, με επιγραφές στα ελληνικά και στα εβραϊκά· ανάμεσα στα βαζάκια και στο καπέλο του καρδιναλίου το οποίο προεξέχει από το ράφι που υπερυψωμένο καλύπτει περιμετρικά όλο το δωμάτιο· ανάμεσα στα αντικείμενα πάνω στο τραπέζι, στο οποίο είναι ριγμένο ένα πολύτιμο ανατολίτικο χαλί, στο κηροπήγιο, στο ψαλίδι, σε ένα μικρό βιβλίο προσευχής, στα γυαλιά και σε ένα διπλωμένο φύλλο χαρτιού. Με αυτό το έργο ο Γκιρλαντάιο εμφανίστηκε ως ένας σημαντικός ανταγωνιστής του Μποτιτσέλι, ιδίως όσον αφορούσε την τεχνική της νωπογραφίας, στην οποία το εργαστήρι του διακρίθηκε ως τη δεκαετία του 1490.

Η λατινική επιγραφή που διακρίνεται ψηλά –*Redde nos claros lampas radio[sa] / sine qua terra tota est umbrosa*– προέρχεται από έναν ύμνο του Τζοβάνι Αντρέα και επικαλύφθηκε από μια άλλη που έλεγε *Ne tibi quid picto, hieronyme sancte deesset / est nuper mirum, motus ab arte datus* – προερχόταν από το ίδιο κείμενο με αυτή στην τοιχογραφία του Μποτιτσέλι *Sic augustinus sacris se tradidit ut non mutandum sibi adhuc senserit esse locum*. Και στις δύο γίνεται με χαριτωμένο τρόπο μνεία στη μεταφορά των δύο τοιχογραφιών από τον Βαζάρι. Είναι λογικό να συμπεράνει κανείς ότι υπήρξε μια κοινή σύλληψη γι' αυτές τις δύο νωπογραφίες. Άρα, ίσως επρόκειτο

edoveandato efuordellaporta
alprato